

El movimiento documental del 15-M.
Discursos y estéticas de la indignación

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Fakultät für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft der Universität Regensburg

vorgelegt von Julia Sánchez-Rodríguez
aus Jerez de la Frontera (Cádiz)

Die Arbeit entstand in gemeinsamer Betreuung durch die Fakultät für Literatur- und
Kulturwissenschaft der Universität Regensburg und die Universität Carlos III von Madrid.

Regensburg 2020

Erstgutachter: Prof. Dr. Ralf Junkerjürgen
Zweitgutachter: Prof. Dr. Josetxo Cerdán de los Arcos



*EL MOVIMIENTO DOCUMENTAL DEL 15-M
DISCURSOS Y ESTÉTICAS DE LA INDIGNACIÓN*

Vorgelegt von Julia Sánchez Rodríguez

April. 2019

*EL MOVIMIENTO DOCUMENTAL DEL 15-M
DISCURSOS Y ESTÉTICAS DE LA INDIGNACIÓN*

ÍNDICE DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	15
1. EL DOCUMENTAL DEL 15-M: IMAGEN DE LA SUPERVIVENCIA.....	17
2. EL MOVIMIENTO DOCUMENTAL DEL 15-M	27
2.1. HORIZONTE 15-M. SALIR A LA CALLE Y MOVILIZAR LA ARENA POLÍTICA.	27
<i>El éxito del 15-M</i>	29
<i>El 15-M hoy y “Podemos”</i>	31
2.2. EL 15-M TOMA LA RED.	34
<i>Diferentes formas de ¿Activismo audiovisual?</i>	44
<i>Cultura 15-M</i>	45
2.3. UNA CONCEPTUALIZACIÓN DEL DOCUMENTAL DEL 15-M	52
<i>El documental 15-M no es únicamente docuactivismo</i>	59
<i>Social Movement Documentary, el corpus documental 15-M</i>	62
2.4. FORMULACIÓN DE HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA.....	74
3. EL CORPUS DOCUMENTAL DEL 15-M.....	88
3.1. PRODUCCIÓN.....	98
<i>Perfil biográfico</i>	100
<i>Archivos y proyectos paraguas</i>	104
3.2. CIRCULACIÓN.....	110
<i>Distribución</i>	114
<i>Exhibición</i>	115
<i>Recepción</i>	117
3.3. DISCURSOS TRANSVERSALES EN EL DOCUMENTAL DEL 15-M	122
<i>Clima emocional del 15-M. Arte y cultura</i>	125
<i>Dictadura y transición</i>	128
<i>Desarrollo personal como desarrollo 15-M</i>	133
<i>Las fuerzas del orden y la represión</i>	136
<i>El papel de los medios</i>	139
<i>Transnacionalidad e internacionalidad</i>	142
<i>Lo que no se dice</i>	146
3.4. ELEMENTOS RETÓRICOS DEL DOCUMENTAL 15-M	150
<i>Planos pancartas, intervenciones y asambleas</i>	151
<i>La imagen como espacio de reflexión</i>	154
<i>La plaza del Sol</i>	155
<i>Medialización</i>	161
<i>Apropiación y pastiche</i>	163
<i>Estructura mosaico</i>	165
<i>La banda de sonido</i>	166
4. TENDENCIAS Y EJEMPLOS CLAVE.....	170
4.1. TENDENCIA CO-INFORMATIVA.....	177
<i>15M Dormíamos, despertamos. El 15-M de su gente</i>	181
4.2. TENDENCIA DE LA EXPERIENCIA.....	212
<i>Vers Madrid: The burning bright. El romancero de la in-/actualidad</i>	214
4.3. TENDENCIA DE LA ALEGRÍA O PICTÓRICA.....	246
<i>Libre Te quiero. El documental de la emoción 15-M</i>	248
4.4. TENDENCIA PERSPECTIVISTA	278
<i>50 días de mayo. Ensayo para una revolución “Crónica de una frustración”</i>	281
5. CONCLUSIONES	314
5.1. SÍNTESIS GENERAL	314
5.2. LOS DOCUMENTALES DEL 15-M NO CUMPLEN CON LO ESPERADO	316
5.3. EL MOVIMIENTO DOCUMENTAL 15-M	321

6.	ÍNDICE DE FIGURAS Y FOTOGRAMAS	331
6.1.	ÍNDICE DE ENTREVISTAS	331
6.2.	ÍNDICE DE FOTOGRAMAS.....	332
6.3.	ÍNDICE DE GRÁFICOS	337
7.	APÉNDICE	338
7.1.	LÍMITES A LAS REDES SOCIALES E INTERNET (AL “MEDIATIVISMO”)	338
7.2.	FICHAS TÉCNICAS DE LOS DOCUMENTALES DEL CORPUS	342
7.3.	ANEXOS POR PELÍCULAS	358
8.	BIBLIOGRAFÍA	363
8.1.	PELÍCULAS Y REPORTAJES	381

Los documentales sobre los nuevos movimientos sociales (Tahrir, 15-M, Occupy Wall Street) participan sobre todo en la constitución de un nuevo sentimiento colectivo, hecho de intolerancia respecto al sistema dominante y, al mismo tiempo, de confianza de las personas las unas a las otras: el sentimiento de un mundo de afectos por compartir y no simplemente el sentimiento de la injusticia o de la absurdidad de un mundo.”
(Rancière 2013: 16)

Thus it happened that Napoleon, who, like all his contemporaries, considered Spain as an inanimate corpse, was fatally surprised at the discovery that when the Spanish State was dead, Spanish society was full of life, and every part of it overflowing with powers of resistance. (Marx 1854)

AGRADECIMIENTOS

A Ralf Junkerjürgen y a Josetxo Cerdán quienes se mantuvieron en sus posturas sin dejar de ofrecer ayuda en todas las etapas del proyecto.

A Carmen Ventura.

A mi familia, padre, madre, primas y primos que me hacen sentir orgullosa de los orígenes cada día.

A mis compañeros y compañeras de departamento.

A Florian y a nuestra primera hija (a poco de nacer).

1. EL DOCUMENTAL DEL 15-M: IMAGEN DE LA SUPERVIVENCIA

[L]a memoria privilegiada del documental no solo lo es porque se nutra de imprimir en la película imágenes oportunas o importantes, sino porque suele ubicar éstas en coordenadas que intentan encontrar su significado profundo, porque intenta escarbar en ellas (Mendoza, 1999: 109).

El movimiento 15-M se ha convertido en un hito global de referencia como reivindicación social ante la situación de crisis total tras el colapso financiero de 2008. “Las primaveras”, pues tomaron el nombre de la primavera árabe de 2011, son movilizaciones que forman parte de todo un ciclo de levantamientos ciudadanos, ante el sistema capitalista en un contexto globalizado de comunicación. Los condicionantes requeridos para un estallido de protestas a nivel estatal, en el caso de España fundamentalmente los recortes en materia social y el desempleo juvenil, se convierten a su vez en el mejor caldo de cultivo para poner sobre la mesa discursos que desconfían, no solo del sistema imperante, ya inválido, sino de las lógicas de sentido hasta entonces democráticamente aceptadas por la mayoría y que provienen del pasado histórico reciente. Ello ha supuesto el resurgimiento de ánimos comprometidos con la realidad social, dormidos hasta entonces durante la época de bonanza económica y de paz política, en el caso español y, por lo tanto, el despertar de procesos de cambio y de resignificaciones de lo social. Las nuevas formas de concebir la realidad que se plantean durante los procesos de reflexión ciudadanos se ven reflejadas desde entonces en la producción cultural y, especialmente en la fílmica, y dan lugar a una cultura que Martínez (2012: 11-23) conceptualiza en oposición a la Cultura de la Transición en España. En esta se enmarca una amplia serie de piezas documentales (pues la ficción y el cortometraje apenas recuperan esta temática de forma directa) sobre el 15-M en las que se especializa mi trabajo.

Por esta razón, este estudio pretende producir pilares para contemplar los relatos de la no-ficción (23 películas en total) del movimiento 15-M y de los discursos comprendidos en él, así como, ofrecer un espacio de discusión sobre la evolución del género y del audiovisual comprometido según las pautas tecnológicas y el contexto comunicacional en el que se encuentra inscrito. El clima de cooperación y de desarrollo personal que ofreció el 15-M y del que no puede, ni quiere desprenderse el corpus servirá de base, a partir de la cual analizar los documentales ¿Son entonces los documentales del 15-M una respuesta directa de este complejo sistema interpersonal y global? ¿Responden

a las condiciones en las que se ofrecen y al ecosistema político en el que y para el que se desarrollan? ¿Qué tipo de dinámicas se generan en la creación documental? Son preguntas que rápidamente saltan a la vista tras la observación del corpus y que, no obstante, plantean los primeros pasos hacia el estudio de este corpus.

Pues, a pesar de la fuerte repercusión a nivel académico de las voluntades del movimiento y de sus nuevos significados, sobre todo en el ámbito de las ciencias sociales y políticas, el corpus documental ha quedado relegado a un espacio reducido. Los dos únicos artículos dedicados en exclusiva al documental del 15-M albergan visiones muy concretas que buscan los logros políticos en términos comunicativos de proyectos como el *15M.cc* en el caso de “Un despertar revulsivo: prácticas colaborativas en el documental sobre el 15-M” de Alejandro Alvarado Jódar y Concha Barquero Artés o en el que se desarrollan principios para reivindicar la aproximación política necesaria ante la filmación de un movimiento como éste en el caso de “La política audiovisual. Crítica y estrategia en la producción y distribución de los documentales del 15M” de Miguel Alfonso Bouhaben. Ambos textos proponen niveles de análisis que, por extensión y localidad, si bien no suplen la necesidad de un estudio pormenorizado de todos los documentales del corpus, sí que ofrecen líneas de comprensión atractivas para las actuales definiciones de cine militante y colaborativo, así como, delimitan las fronteras en las que se disipan los mismos a través de elementos fílmicos y comunicativos como la enunciación colectiva, la representación múltiple y la narración abierta. Además, esto cede también a las posibilidades que ofrecen las cámaras ligeras y sobre todo a las redes sociales como Facebook, Twitter y plataformas como Youtube y Vimeo en torno a las cuales se rastrean numerosos elementos a partir de los que reconocer a los documentales del corpus.

En respuesta a las preguntas anteriores, la propagación de tales levantamientos se encuentra directamente vinculada con la proliferación de la tecnología P2P y las redes sociales, las cuales, manejadas a través del móvil no solo permiten la convocatoria de las manifestaciones y las iniciaciones de los movimientos, sino que, a posteriori, facilitan la creación de plataformas de difusión de contenidos, así como, hacer uso de las existentes para generar información alternativa a los canales convencionales permitiendo la colaboración virtual a kilómetros de distancia. En el 2011 se subieron a Youtube más de 50.000 horas de material y más de dos millones de vídeos fueron visionados (Lipp 2012: 42). La cultura de la convergencia (*Convergence culture* de Jenkins), aquella en la que se encuentra inmersa la sociedad actual, se ofrece como marco de comprensión del

movimiento. En ella, los procesos de recepción y producción de contenidos colisionan y se funden para dar lugar a nuevos métodos de generación de sentidos al convertir a sus actantes en prosumidores siguiendo los patrones de “Do it yourself” o “Don’t hate the media, become the media” de otros movimientos sociales anteriores. Los manifestantes reaccionan ante los mensajes de otros manifestantes subiendo fotos y vídeos a la web de forma abierta para que estos continúen la cadena y no solo sean vistos sino también descargados y reutilizados. Las plataformas audiovisuales, *15-Mpedia* o *Toma la tele*, por poner dos únicos ejemplos, son lugares de visualización y conservación del movimiento 15-M en abierto. Sin embargo, en la balanza en la que se sostienen todos estos elementos: gran permeabilidad de los nuevos medios de comunicación, enorme actividad en la web y recursos *click-activistas*, surge una necesidad de traslación de lo vivido y experimentado en 2011, que sobrepasa estas formas de comunicación de lo instantáneo, para albergar discursos complejos en torno al movimiento. Pero ¿de qué forma, qué pautas siguen los documentales para acercarse a estos nuevos modelos?

En esta misma dirección debe reconocerse la específica aportación de Patricia Zimmermann y Helen De Michiel como referencia para el estudio de nuevas prácticas documentales comprometidas a nivel global con “Open space new media documentary” (2018). En este tomo se examinan proyectos documentales desarrollados a través de plataformas multimodales web a nivel mundial y se aporta terminología de referencia para la observación de elementos como la colaboración, la circularidad y el reciclaje, por poner unos pocos ejemplos, que pueden indagarse en el corpus del 15-M. En nuestro caso, apenas existen proyectos web como es el de los proyectos documentales contenidos en “Open space new media documentary”. Aunque el libro sí que permite enmarcarlos a partir de ciertas bases en un ecosistema de creación participativa en torno a cuestiones comprometidas con la realidad social que encuentran cuna a nivel global y lo hacen merecedor de un estudio comparativo con otros movimientos como perspectiva futura. (Obsérvese al respecto el fotograma (Fig.) 1 en el que vemos a un participante de la asamblea en Sol hablando al micrófono en un discurso alentador sobre el movimiento en el que se considera al 15-M como un símbolo de lucha global. Tras esta afirmación se presentarán los movimientos en New York y en Chile lo que conforma un discurso transnacional en el que el 15-M es presentado como el pionero).



Fig. 1 El movimiento 15-M encuentra correlación en Zuccoti Park en Nueva York y en las escuelas chilenas en la película *3 instantes, un grito* (00:28:03)

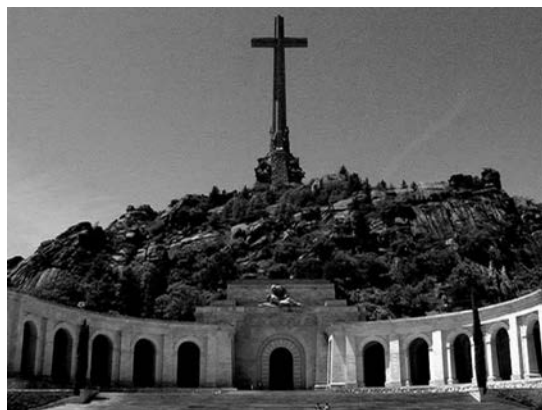


Fig. 2 El Valle de los caídos forma parte de la exploración de las causas de aparición del movimiento en *Vers Madrid* (00:23:30)

Estos procesos promueven espacios que, aunque desbordan las acotaciones de los medios tradicionales, no pueden desprenderse de ellos y dan lugar a nomenclaturas que se acercan a la realidad del procomún propuesta por el movimiento 15-M, así como, a potenciales figuras democratizadoras en términos de emancipación según Rancière. Para dicho autor, los procesos de emancipación, aquellos a través de los cuales, las personas tienen mayor capacidad de tomar decisiones más libres e independientes, ocurren de forma anónima y desinteresada en aquellos ciudadanos que los protagonizan: “Si la emancipación significa algo, es acaso, el rechazo a esa distribución de roles, lugares e identidades, que otorgan realidad empírica a los trabajadores e inquietudes estéticas o intelectuales a los otros” (2005: 88). Estos procesos pueden ser de diferentes tipos e incluyen la creación cultural y tienen lugar independientemente de la adscripción de sus protagonistas a la élite intelectual y/o dominante. Y justo en esta supuesta normalidad radica la relevancia de estos procesos de emancipación y aprendizaje. Si bien en el corpus documental del 15-M se descubre aún un largo recorrido hasta alcanzar propuestas tales como: un cine sin autor, lógicas de horizontalidad o la completa liberación económica de las piezas en un ecosistema marcado por la precariedad, la falta de recursos y el aumento de la competencia entre profesionales del sector hasta alcanzar niveles globales, no significa esto que las prácticas no se acerquen al 15-M en términos políticos como veremos más adelante. No se trata solo de reflejar lo que ocurre, es el propio movimiento e impulso de los autores para reflejar lo que está teniendo lugar, la necesidad de mostrar este hecho de inflexión ideológica en lo que se crea y en lo que es necesario, la

articulación de “una energía revolucionaria, una creatividad desbordada y feroz” (Benavente 2012: 626) lo que compone a los documentales.

Por tanto, se reconocen los postulados quincemayistas en las formas comunicativas de producción y distribución, así como, en los discursos de resignificación del movimiento y se auspician nuevas contemplaciones marcadas por la implicación personal, la experiencia con el mismo, así como, las vinculaciones que cada individuo o colectivo pueda establecer con otras realidades, pasados históricos o futuros próximos.

Estas obras no solo ofrecen multitud de perspectivas sino que dan lugar a un amplio abanico de elementos filmicos, y, en términos comunicativos también, que van desde verdaderos manifiestos de la alegría y el júbilo en las calles (como el documental *Libre Te quiero*, última obra del prestigioso Basilio Martín Patino), hasta la puesta en duda de la revolución (con *50 días de mayo (Ensayo para una revolución)* del documentalista Alfonso Amador), pasando por formatos experimentales (como *Vers Madrid: The burning bright* realizada por el francés Sylvain George) o, por documentales con fines más informativos y cercanos al movimiento (como en el caso de *Dormíamos, despertamos*, llevado a cabo por Twiggy Hirota, Alfonso Domingo, Andrés Linares y Daniel Quiñones en cooperación con el movimiento de Sol en Madrid) y que no solo se debaten entre los manifiestos y propuestas oficiales, las cuales quedan considerablemente representados en las piezas, sino que ofrecen nuevos discursos extraoficiales, que aumentan el número de los relatos y, por tanto, los significados en torno al movimiento (Véase el Fg. 2 en el que el Valle de los Caídos es presentado en la película como referencia histórica y presente para la descripción de la acampada en la plaza del Sol).

La capacidad de creación de sentido es fundamental para encontrar nuevos parámetros de contención de la crisis. De esta forma, los documentales atienden a las necesidades del movimiento en cuanto a que se constituyen como piezas de colaboración con el mismo y apelaciones directas y claras de mayor o menor intensidad a una realidad en crisis que quema y pulveriza. Lo asumido y aceptado hasta entonces se convierte justo en lo contrario: “In doing so, the tolerable, the natural, the inevitable, the habitual, the normal can come to be seen as intolerable, unnatural, contingent, abnormal and unjust” (Uzelman 2011: 33) y dan lugar a nuevas formas de creación cultural que se caracterizan por su emergencia. Jochen Mecke en su estudio sobre la literatura de la crisis en España (Mecke 2017: 201) habla de la importancia del análisis de la actitud ética “que resulta de la forma literaria misma” recuperando el *ethic turn* en la literatura, del mismo modo, que Benavente (2012: 607) recoge sobre el documental contemporáneo español.

Se trata de un conjunto de posturas de la representación donde la idea de una única verdad o de “la verdad”, se encuentra desvirtuada, como ocurre normalmente en la realidad, para estar conformada por muchas. En ello radica su fuerza y su éxito, así como, su debilidad por la incapacidad de que todas sean vistas o escuchadas, aunque en términos de Rancière no dejen de resignificar a los procesos de emancipación ciudadana. Lo cual supone un fenómeno con doble recorrido, por un lado, los participantes eran conscientes de la envergadura del poder del movimiento y, por otro lado, la creación alrededor que esto supuso, extiende las fronteras del mismo hacia el futuro político (Uzelman 2011: 26).

Esta multiplicidad y compromiso mueven las fórmulas retóricas de los documentales las cuales ofrecen rasgos fundamentales para perfilar una estética marcada por la urgencia: en el 15-M se graba todo lo que se puede, al hombro, en fijo, no hay condicionamiento de metraje y todo puede ser susceptible de ser parte del producto final, pues nunca se sabe qué ocurrirá en la plaza a continuación; contextualizar, agrandar el objeto, convertirlo en general a través de planos abiertos y *trávelins* se convierte en norma en el corpus; entrevistas in situ o grabadas posteriormente en zonas colindantes con las plazas para completar el contenido. Las personas grabadas miran a la cámara quieren ser filmadas y que se revele lo que está ocurriendo, son espontáneas y directas se muestran entusiastas y quieren formar parte explícita de lo acontecido estando presente en los vídeos, en las redes.

Las grabaciones tienen lugar sin guion. Se vive, se graba. Se piensa en lo que se está oyendo. La cámara se mueve, la angulación y el plano son deficientes. ¿Grabar o estar? ¿Entender o descifrar? En este sentido, el proceso de postproducción es el lugar para la toma de decisiones como se puede resolver del comentario de Sarah Mauriaucourt: “o grabas o das un abrazo”¹. Ello podemos verlo en la mayoría de las películas puesto que, en gran parte de los casos se utiliza material filmado tras el desalojo de las plazas, las entrevistas se hacen en estudio o fuera de la plaza y la narración se torna multifacética. Igualmente, gracias a las plataformas de visionado online y de acumulación de recursos podemos hablar de una apropiación de materiales casi *on demand*, puesto que aquellas personas encargadas de la comunicación del movimiento ponían a disposición sus imágenes con el fin de extender las fronteras del mismo y en la mayoría de las ocasiones se quedaron archivadas en las plataformas.

¹ Entrevista 1, 2016.

La edición es afrontada por los realizadores de dos formas diferentes según la velocidad a la que quiera ser estrenada la pieza. Aquellos que pretenden que vea la luz lo más rápidamente posible son los que poseen una edición más marcada por la urgencia y aquellos con una visión formalista dotan al montaje de formas más pausadas donde las expectativas del producto final devienen en significados paralelos y simbólicos. Los unos obtienen piezas de rasgos comunes al formato informativo de actualidad y, los otros, a piezas que cumplen con otras razones que se inscriben en lógicas más cercanas al documental creativo. De ahí la necesidad de acercarse a los documentales de forma que no se dejen al margen las marcas de la urgencia como base, pero sin perder de vista los nuevos tintes que sellan las obras audiovisuales de la contemporaneidad.

De igual manera, los documentales del corpus han sido elegidos según ciertos principios característicos. En primer lugar, son estrenados entre 2011 y marzo de 2015 cuando nace el partido Podemos y llega al Parlamento Europeo, momento en el que surge una nueva oleada documental en España en torno a los partidos políticos y, sobre todo, cuando el papel contrainformativo primero de los documentales del 15-M pasa a un segundo plano por falta de actualidad. En segundo lugar, el estudio se centra en largometrajes, es decir, en piezas cuya duración sobrepase los 30 minutos, según lo estima el ICAA, puesto que poseen lógicas narrativas comparables. En tercer lugar, los discursos que tienen lugar en otros espacios menos independientes, así como los vinculados a cualquier tipo de empresa o de institución que tenga potestad para moldear las producciones audiovisuales, no tienen interés en este corpus. Por lo que los documentales financiados por las televisiones, encargados por ONGs u cualquier otro tipo de institución desvinculada oficialmente del movimiento 15-M no han sido incluidos en este estudio. La acotación del mismo se debe a obvias razones de independencia informativa para los colectivos y realizadores privados y el interés por la exploración de relatos que puedan aportar información alternativa a los medios convencionales y que comprueben o nieguen la posibilidad de elección de que disponen los usuarios ante la multiplicidad de espacios de información.

Ante las posibilidades casi infinitas que ofrece tamaño objeto de estudio, este trabajo se ha decantado por un diseño metodológico que se forja sobre una reflexión en torno a los largometrajes del propio corpus documental del 15-M tensionado, con estudios de caso, a través de un análisis fílmico de cuatro películas representativas de las diferentes tendencias en que es clasificado el corpus. Esta información se encuentra complementada con entrevistas en profundidad. Anclado en los estudios fílmicos desde una perspectiva

culturalista se propone un análisis del corpus que ponga de relieve no solo sus características propias, sino y, sobre todo, el cine y el documental como herramientas de participación ciudadana. Las cuales van más allá del videoactivismo en la cuestión formal y estética y trascienden las barreras temporales a las que se circunscriben los miniformatos, materia bastante más estudiada hasta la fecha actual. Los documentales crean universos de significados más distantes, tanto de la efervescencia que se vivía en las calles, como de la forma crítica con la que se trató el tema en los medios convencionales. Estos proponen otra serie de discursos y tienen otros lugares de acción, en cuanto a la exhibición se refiere y en cuanto a nivel de reflexión y apelación a la acción de manera menos directa y distanciada del acontecimiento, en consecuencia, en el trabajo que nos ocupa se ha prestado especial atención a narrativas audiovisuales que permitan, en la medida de lo posible, análisis que aporten visiones diferenciadas en torno al movimiento.

Este perfil se ve reflejado en la estructura de este trabajo. La primera parte “El movimiento documental del 15-M” recoge una reflexión sobre el contexto quincemayista y su ecosistema tecnológico, así como las características del género documental militante y comprometido como base teórica sobre la que establecer el trabajo. A través de la reflexión en torno a la literatura se quiere relacionar la capacidad movilizadora del medio documental, así como la importancia del mismo como vehiculización de la realidad en la que se engloba (medio de expresión y resultado de la sociedad web y audiovisualizada en la que tiene lugar) y ofrece un sustento para el análisis del corpus en el que las piezas audiovisuales son comprendidas como herramientas sociales de acción en una coyuntura sociopolítica en crisis.

En este sentido se analizan las posibilidades que arroja el movimiento 15-M para conocer el lugar que ocupa éste y cómo se imbrica en los documentales y se desarrollan las características de una cultura 15-M. Para ello se desarrolla la terminología en torno al documental militante en la relación que establece con el término de docuactivismo, pero sobre todo, para desplegar el de *social movement documentary*, como englobador de las características de un corpus como el presente.

Este capítulo se complementa con las herramientas de análisis, el desarrollo de las hipótesis y la metodología. Las bases empíricas de la investigación tienen un carácter exploratorio y descriptivo. El análisis de las películas por parámetros ya observados según el análisis del discurso y su amplia aceptación metodológica, seguirá los patrones de análisis fílmico que ofrecen Casetti y di Chio (2007) y Gómez Tarín y Marzal Felici

(2006) y la catalogación de las películas se hará en base a la propuesta de Nichols (1997) por su sencilla identificación pero atendiendo a las necesidades de un corpus exclusivamente político para lo que se hace eco de la propuesta de Arnau Roselló (2006) entre otros y se proponen nuevos modelos específicos. Las entrevistas a expertos y de corte abierto invisten el fin de alcanzar un grado de comprensión mayor en torno a las necesidades y convicciones de los propios realizadores a la hora de la filmación, montaje y exhibición de las piezas fílmicas. Las entrevistas se encuentran visibles fundamentalmente en el capítulo tres y en los diferentes análisis puesto que indagan en primer lugar en la relación de los realizadores con el propio 15-M y en consecuencia hacen referencia a sus modelos de producción y circulación, y, en segundo lugar, fortalecen los análisis en cuanto a la forma y contenido de los filmes concretos. Lo cual se encuentra manifestado formalmente en las diferentes modalidades de representación a las que se denominará posteriormente tendencias. La inclusión de referencias a paratextos (críticas fílmicas, reseñas de festivales, etcétera.) se halla en este texto también restringida, por un lado, por la irregularidad de las fuentes y, por tanto, debido a ciertas limitaciones metodológicas en cuanto a su validez.

A continuación, “El corpus documental del 15-M” es la parte dedicada al análisis general del corpus, el cual se centra en el estudio de los 23 documentales tratando de perfilar las características que los aúnan y los separan en cuestiones de producción y circulación. Además, hace hincapié en las cuestiones biográficas, transculturales y transnacionales y, con respecto a la exhibición-recepción de los filmes, así como, por último, aunque de forma más extensa a las cuestiones formales y discursivas. Didi-Huberman (2012) establece una estrecha relación entre estética y política. La motivación expresa de esas imágenes lo sería para afectarnos, para ser intuita como corte en el horizonte de las construcciones totalitarias (2012: 91) y la necesidad de una creación social y de respuesta frente a la Luz a través de imágenes nuevas de la experiencia. De este modo, el capítulo reconoce dos apartados diferenciados el dedicado a los discursos transversales y el dedicado a los elementos retóricos.

“Discursos transversales en el documental del 15-M” estudia estas nuevas experiencias y las necesidades, relatos de realidad que lanzados en 2011, son reconocidos y representados de manera subrayada en los documentales. Estos, si bien son producto de las propuestas del movimiento 15-M, se convierten en temas fundamentales de la realidad política y social española desde entonces. La falta de democracia, la transición, la corrupción y la necesidad de una consecuente caída del bipartidismo tradicional PP-

PSOE, el empoderamiento ciudadano y la alegría y compañerismo vividos en las plazas, la cuestión global y la policía son los temas, que circunvalan la presentación del movimiento 15-M y que traen a colación discursos que relacionan el presente con el pasado español.

“Elementos retóricos del documental del 15-M” se dedica a la reflexión en torno a las características estéticas y de producción en las que se enmarcan los documentales. Se trata de modelos estéticos que transforman los patrones anteriores para generar construcciones nuevas a partir de los recursos posibles conformando una imagen del movimiento: las pancartas, las asambleas, la participación, la plaza y sus alrededores, la medialización y la reapropiación de los contenidos o las estructuras retóricas del cualquiera ofrecen una referencia pública de lo cotidiano.

La última parte, “Tendencias y ejemplos clave” propone una ordenación de los documentales, complementada por el análisis de cuatro de ellos: *Dormíamos, Despertamos, Vers Madrid, Libre Te quiero y 50 días de mayo*, con el fin de ofrecer un estudio de caso representativo de cada tendencia. Las cuales son: *Tendencia co-informativa, Tendencia de la experiencia documental, Tendencia de la alegría, y Tendencia perspectivista*. Estos análisis concretos ofrecen al lector una visión extensa y diversa sobre las posibilidades fílmicas generadas en torno al movimiento 15-M y sus propuestas políticas. El tono que se adopta en los análisis concretos facilita la relectura y desarrollo de aquellas características a las que se hace referencia en el capítulo tres, como se decía anteriormente y por lo tanto goza de cierta libertad estilística dejando el abuso de las referencias externas a un lado, por la inevitable falta de relación con estudios relativos.

Los capítulos y películas a continuación recogidos mostrarán que la motivación última de este trabajo se encuentra ligada a que la luz que arrojan los documentales –tan constantes como variados y necesarios- no es una luz opaca y unidireccional sino esmerilada y de refracción dispersa. Es una luz nueva y bella (estética), comprometida, intermitente, en cuanto que recoge un movimiento de recorrido determinado. Es testimonial y colectiva y, sobre todo, de un fuerte carácter retroalimentador gracias a la propagación exponencial de las obras que de ella subyacen, a través de las nuevas formas de comunicación social, actantes o portadoras fundamentales en este proceso de cambio social, y por ende político, que reflejan los documentales en torno al movimiento 15-M.

2. EL MOVIMIENTO DOCUMENTAL DEL 15-M

2.1. Horizonte 15-M. Salir a la calle y movilizar la arena política.

“Sin casa, sin curro, sin pensión, sin miedo” se encontraba la *generación indignada*, como la llaman Carles Feixa y Jordi Nofre (Feixa Pàmpols et al. 2013), jóvenes que alejados de los *ni-nis*², se encuentran con un tapón profesional que impide su incorporación en el mundo laboral, a pesar de haber sido la generación con las mayores posibilidades de formación de la historia en España (Díez 2013: 76). Y quizás, este sea el revulsivo fundamental para el establecimiento en las plazas pero también, y, sobre todo, para acceder a otras capas sociales, lo fue el desencanto con la política y sus corruptos políticos en un momento en el que la representación había caído en picado en las encuestas del CIS. La “Gran Recesión” (Villarmea 2019) se adentraba entonces en una segunda caída continuada y severa del PIB que duraría hasta el último trimestre de 2013 y que repercutiría en todos los sectores sociales.

Esta situación aglutina, como se decía anteriormente, a cada uno de los segmentos sociales y a diferentes estratos profesionales dando lugar a un movimiento, que según el manifiesto de DRY³ publicado el 16-M tras la primera noche en Sol, se define como:

Somos personas normales y corrientes como tú. Unos tenemos ideologías bien definidas, otros nos consideramos apolíticos. Pero todos estamos preocupados e indignados por el panorama político, económico y social que vemos a nuestro alrededor. Por la corrupción de los políticos, empresarios, banqueros, por la indefensión del ciudadano de a pie (Manifiesto DRY, op. cit.).

Esta definición apela a la importancia de una integración transversal que resuelva el histórico problema español de las izquierdas y las derechas, franquistas y republicanos⁴, en un intento de convocar a la ciudadanía por encima de las ideologías, en un estadio de lo humano y lo social sobre todo lo demás. Así se conforma una identidad frente al adversario (políticos y banqueros), oponiendo a los de arriba frente a los de abajo, y se plantean unos objetivos a partir de las preocupaciones de la sociedad comenzando por el derecho a la vivienda.

² Se trata de un término acuñado para los jóvenes que ni estudian, ni trabajan y se corresponde con el término en inglés NEET (*not in employment, education or training*) introducido formalmente por primera vez en el Reino Unido en 1999. Este término estuvo muy presente en los medios como forma despectiva de denominar a la generación más joven.

³ Para más información sobre el manifiesto léase: <http://www.democraciarealya.es/manifiesto-comun/> (última visita 22/11/15)

⁴ En cuanto a ese fanatismo derecha-izquierda se encuentra una extensa reflexión al respecto en Muñoz Molina, 2013.

Una vez esbozado el perfil del colectivo y, a partir del 17 de mayo, las ciudades-plaza se convierten en microcosmos independientes en los que se da un encuentro de participación intergeneracional. Buen ejemplo de ello es la asociación de los *yayoflautas*⁵, para discutir de manera asamblearia y democrática sobre el desarrollo de la ciudadanía, y donde se ensayan de manera humanizada y real, nuevas formas de vivir en sociedad en las que se hace uso de lo público, por oposición a la propiedad privada, como reivindicación frente al poder establecido. Se trataba de un intento dialógico de construcción política (Rivero Jiménez 2013: 278) a partir de una puesta en contacto y del diálogo entre personas con el fin de comprender la realidad circundante y llegar a la solución de conflictos a través de una visión compartida. Proceso absolutamente contrario al de individualización, al cual se dirigen las sociedades neoliberales actuales, y al que se oponía el 15-M de modo transversal en su discurso profundo y en sus intentos de implementación democrática.

La toma de decisiones eran largos procesos democráticos que se traducían en extensas asambleas, en las que todos y cada uno de los participantes podía ofrecer su opinión de manera independiente, la participación era masiva⁶. Las comisiones (Medios, Seguridad, Comida, Limpieza, Biblioteca, Derecho, Internacional) funcionaban de manera independiente. La comunicación de las propuestas se hacía prácticamente en directo a través de internet y los indignados comenzaron a encontrar su hueco, no solo en las plataformas propias de información, sino también en los medios tradicionales de comunicación⁷.

El 22 de mayo tuvieron lugar las elecciones en España y durante la jornada de reflexión el 15-M se mantuvo en las plazas, independiente de la negativa institucional e intento de desalojo. A pesar de que el PP las ganara, se respiraban bocanadas de ideales reformulados y críticos entre la población asistente y la que seguía al movimiento desde su ordenador.

Pero las asambleas se fueron haciendo cada vez menos resolutivas y el tema principal de las mismas dejó de ser Sol, el proyecto Sol, para convertirse en campamento

⁵ En la página web del movimiento Yay@flautas de Madrid se puede reconocer los fines principales de la asociación a nivel nacional: "Somos un grupo joven – de reciente creación – de personas maduras que, al igual que en otras ciudades, buscamos organizarnos para defender y organizar los derechos, las libertades y los logros sociales por los que en otros tiempos luchamos. <http://yayoflautasmadrid.org/sample-page/> (última visita 22/11/15)

⁶ Un lema muy conocido del 15-M era: "Vamos lentos porque vamos lejos" ante una crítica muy extendida que acusaba al 15-M de no aportar alternativas, ni tampoco soluciones. Se trataba de ahondar en la temática gracias a la aportación de cada una de las voces.

⁷ En la página web www.movimiento15m.org encontramos una importante selección de prensa internacional que recogió el acontecimiento 15-M los primeros días de acampada. (última visita 05/06/17).

y acampada. Tras problemas de consenso el día 31 de mayo se decide tras un largo debate reducir la acampada. El 7 de junio, después de una emotiva asamblea en la que se habla sobre el desalojo completo de la plaza, se decide (algunos afirman que no democráticamente) la retirada definitiva para el 12 del mismo mes, los que se queden lo harán por su cuenta y los grupos de trabajo, las secuelas y sus acciones derivadas se trasladarán a los barrios. Físicamente existió la estela del 15-M hasta el día 2 de agosto de 2011, cuando la policía desalojó el punto de información que se había creado y mantenido en la Puerta del Sol, y que fue el más longevo en la península ibérica.

En casi dos meses de convivencia 24 horas al día, en los que se habían compartido techo, comida y formas de vivir en comunidad, había nacido a la vez, una nueva forma de manifestación pacífica, reforzada por el júbilo y la alegría de que los participantes ya no se sentían solos. A semejanza de las comisiones, nacen nuevos grupos de trabajo, y, diferentes manifiestos y comunicados ven la luz durante las acampadas, y lo que es más importante: se había puesto en marcha una nueva organización social a pequeña escala que generó nuevas formas de concebir la comunidad y de situarse frente al sistema institucionalizado.

El éxito del 15-M

Y es que ese intento de reapropiación del poder por la ciudadanía en España, el movimiento 15-M, en definitiva, nace gracias a una discrepancia consensuada contra la forma en la que se han tratado los problemas sociales durante la crisis, “broad dissent”⁸ en palabras de Sampedro y Lobera, para los que: “[i]ts major social, media and political repercussions stem from its role as an amplifier for opinions that are widespread among the population and remain institutionally neglected” (2014: 63-64).

Los temas que se ponen sobre la mesa durante el 15-M son los que los participantes del movimiento, no solo los presentes sino también los que se transmitían de manera virtual, consideran necesarios, por lo que la información y el debate generados son de interés general, alcanzando también a sectores conservadores. Se trataba de una injusticia sentida por el conjunto social (Páez; Javaloy; Włodarczyk; Espelt; Rimé 2013: 21) que instauraba, como se afirmaba más arriba, nuevos modelos de participación política y social, basados en una renovación de las formas de comunicación gracias a las

⁸ El artículo mencionado de Sampedro; Lobera refleja el perfil de apoyo del 15-M de manera muy específica. En junio de 2011, el 15-M gozaba de una aceptación social de más del 80% (Garea, 2011) niveles muy superiores a los alcanzados por movimientos posteriores como el de Occupy Wall Street o Occupy London que apenas gozaron aceptación pública.

nuevas tecnologías y unas formas de creación cultural y de compartir contenidos de manera horizontal y participativa.

La crítica constante al sistema de votación actual, la conocida ley de partidos, así como, la crítica a la falta de participación social democrática y la instauración de una democracia deliberativa (Fernández-Savater; Moreno-Caballud) frente al sistema actual, son ejes centrales del movimiento. Todo ello se traduce en una respuesta a la catastrófica secuela de una democracia fallida, consecuencia de la transición, la cual resituaría a sus protagonistas en la historia. En definitiva, un agujero en el que tirar, para el olvido, los residuos históricos (Vilarós 1998: 11) o en palabras de Arturo Parada: “Un borrón y cuenta nueva que intenta amalgamar sin solución de continuidad pasado, presente y futuro” (2017: 71) y que ahora salía a luz con más fuerza que nunca y con aires de necesidad renovadora. De este modo, se establecen otro tipo de antagonismos que han superado a la izquierda-derecha (Espinar Merino 2015) para poner en entredicho un sistema corrupto al servicio de una élite “while remaining astonishingly aloof from popular distress” (Perugorría; Tejerina 2013: 425).

Según Bryan Cameron el 15-M ha llevado a cabo procesos fundamentales de inclusión ciudadana en la actuación política que pueden erigirse como punto de inflexión en la cultura política española, los cuales son tres (2014: 2-3):

- Al inscribir una radical negatividad en el dominio público [a través de la vergüenza pública de los legisladores corruptos o negligentes, ocupación del espacio público, demandas sistémicas y electorales]
- Al usurpar la política de un régimen de gobierno delincuente [a través de las mareas, PAH...]
- Al fomentar la liberación emocional de la población de la situación actual de angustia [expresión libre y creadora sobre los pilares del movimiento Creative Commons y Cultura Libre, así como actividades como flash mobs y bailes].

De este modo, se concede un espacio público, abierto e inclusivo, en el que la población puede expresarse como parte de una mayoría anónima con la que comparte las mismas preocupaciones, y se reconoce como un lugar de empoderamiento social.

De esta forma, se establece una identificación transversal que englobaría a la mayoría de la población y que conectaría de manera directa con la posterior institucionalización de movimientos como #WeAreThe99%, en los que se defiende una colectivización de los propósitos de lucha, una exaltación de la similitudes y una minimización de las diferencias como fuerza dinamizadora de las reivindicaciones y

como eje central frente a los poderes económicos a los que se considera enemigos primordiales de la población: “No somos antisistema, el sistema es antinosotros” reza uno de los lemas más destacados del movimiento 15-M. Se trata de los de abajo contra los de arriba, de los indignados frente a los ganadores de la crisis (banqueros y políticos corruptos), una lucha desde el anonimato de la mayoría contra una élite también desconocida. El 15-M se dirige, por lo tanto, al total de la ciudadanía, a todos aquellos/as que sufren la crisis. Gracias a “la debilidad de sus marcadores de identidad” (Errejón Galván 2011: 131) la convocatoria habría sido mucho más exitosa que la de campañas anteriores de protesta más enfocadas a grupos determinados o políticos. Es, en esta voluntad de ser “apolítico” como movimiento, donde también radica su fuerza. Se trata de una apelación mucho más incluyente, las reclamaciones se plantean no de modo ideológico sino como de sentido común (Errejón Galván 2011: 131). No solo porque de este modo engloba a todos los partidos y a ninguno, sino porque sobre todo enlaza con esa postura del desencanto político que sufre España, en una negación que tacha y desprestigia a la política actual, en una nueva forma de estar presentes y de participar como colectivo en la vida pública sin escarceos con la política tradicional.

El 15-M hoy y “Podemos”

El movimiento 15-M tomó los barrios y permanece activo a través de iniciativas concretas como las mareas, las asambleas de distritos o nuevas formaciones políticas. La continuación reforzada de la PAH y #StopDesahucios, los grupos de acción vecinal, las mareas de colores⁹, colectivos que se dedican a tratar temas concretos formados por trabajadores del sector y usuarios, como por ejemplo la educación (verde), la sanidad (blanco), los servicios sociales (naranja), igualdad (violeta), desempleo (roja) y, más recientemente, para la emigración (granate), colectivos e iniciativas culturales como el “3peces3” que recoge las obras de arte y pancartas realizadas durante la acampada o el 15mc.c como proyecto online¹⁰ (ahora convertido en periódico), así como los diferentes

⁹ El día 23 de febrero de 2013 todas las mareas confluyeron para retomar un nuevo ciclo de protestas.

¹⁰ En las plataformas online, tanto las ya existentes como las surgidas entonces, se actualizan los contenidos relacionados con las movilizaciones, con nuevas publicaciones y noticias de interés relacionadas con las líneas de actuación y teóricas del 15-M, lo que facilita el contacto entre los participantes para la promoción de nuevas acciones colectivas, y deja intactos los modelos de puesta en marcha de las reivindicaciones, favoreciendo el reconocimiento de las pautas a seguir en torno a cuestiones de urgencia participativa, de “interés general”. Tómese como ejemplo las siguientes:

<http://madrid.tomalaplaza.net>

<https://movimientoindignadosspanishrevolution.wordpress.com>

<http://www.democraciarealva.es>

<https://n-1.cc>

medios de contrainformación que han surgido desde entonces son la traducción directa de una nueva forma de concepción de la participación pública y de la acción colectiva, como se decía anteriormente.

La Parra-Pérez afirma que justo estas consecuencias del 15-M son el “hecho realmente relevante” en cuestión política, ya que habrían dado lugar a casi dos años y medio de reivindicaciones, se trataría del retorno de la sociedad civil española (Sampedro y Lobera 2014: 76-77). “Es cierto que puede distinguirse una diferencia fundamental entre 15M *como acontecimiento* – las ocupaciones masivas y las grandes asambleas de la primavera de 2011 – y el 15M *como movimiento* – la posterior dispersión en multitud de asambleas barriales y formas organizativas diversas” (2014: 49).

Según La Parra-Pérez las características fundamentales del movimiento 15-M son: “su capacidad de poner en práctica unos principios democráticos radicales” y “la socialización de sus herramientas contestatarias” (2014: 51). Se trata de nuevas formas de acción colectiva que han sido adoptadas como patrones para la actuación social aún hoy vigente a través de las plataformas arriba mencionadas. Se han fortalecido los lazos ciudadanos que se crearon durante las acampadas, de manera que el movimiento indignado una vez transferido a los barrios, se ha diversificado según ciertos fines específicos y a partir de estrategias de actuación.

Por otro lado, a nivel institucional en España aparecieron partidos políticos nuevos como *Podemos* a la izquierda y *Ciudadanos* (Cs) a la derecha, ante la demanda de nuevas formaciones políticas alternativas a los tradicionales PP y PSOE.

Podemos y sus derivas en *Comú*, en Barcelona o en *Ahora Madrid* en Madrid, fueron en sus comienzos la materialización de las propuestas del 15-M, “el tercer clivaje”, en términos de Espinar (2015). Sus cabezas de grupo, participantes activos de las acampadas y de sus plataformas han intentado nuevas formas de participación social política, así como la configuración de nuevos caracteres de actuación política en España.

Probaron unos modelos de participación ciudadana democrática y horizontal en el que las decisiones estructurales eran tomadas por votación y las decisiones se llevaban a debate público. Los representantes no solo tenían caracteres muy alejados de la política tradicional española, sino que se movían en el paisaje político internacional apelando al público de las acampadas frente a *la casta* e incluyendo sinergias con países en similar situación económica como Grecia. En palabras de Bernecker, ante la “crisis de legitimidad” que sufría la política española Podemos capitalizó el espacio político que quedaba disponible tras el eslogan del 15-M «No nos representan» (Bernecker 2017:

49). Además, se movían con gran agilidad a través de las redes sociales e internet como lo había hecho el 15-M con tweets, posts y vídeos, y resignificaron las campañas mediáticas con apariciones muy tempranas en los medios convencionales de comunicación para hacerle frente a un incesante bombardeo de acusaciones por parte de los partidos en el poder, así como del incipiente “Ciudadanos”. Íñigo Errejón en una entrevista en el documental *Política, Manual de instrucciones* (León de Aranoa 2016: 38’33 – 38’44) afirma que “sin el 15-M no habría Podemos. Nadie se habría atrevido a lanzarlo, nadie l[o] habría leído, si el 15-M no nos demuestra que hay posibilidad de una cierta ruptura populista que construye un pueblo por oposición a las élites tradicionales”.

En las elecciones europeas de mayo del 2014 “Podemos”, frente a todo pronóstico, consiguió cinco diputados para el Parlamento en Bruselas y, en las elecciones por comunidades autónomas y municipales, hubo una regeneración política con la aparición de nuevas fuerzas alternativas que consiguieron cierta representación electoral gracias a figuras como la de Ada Colau o la de Manuela Carmena. A pesar de la pérdida de credibilidad que han sufrido con el tiempo por las diferencias internas y por la falta de claridad en ciertos procesos participativos que han acabado excluyendo a la ciudadanía, “Podemos” dispone de 69 escaños en el gobierno central con la consecuente derrota al bipartidismo tradicional, aunque con la paulatina creación de un bipartidismo de derechas que se ve reforzado por las elecciones andaluzas de noviembre de 2018 y la entrada en juego de “Vox”.

“[E]l 15-M había hecho saltar por los aires el statu quo del establishment patrio, con su cuestionamiento radical de la política y de los políticos” (Torreiro 2017: 185); durante los últimos años de la crisis, la corrupción ha dejado de ser aceptada tan comúnmente, y los partidos se han preocupado de mejorar en representatividad política, de no perder el sistema de bienestar, el empleo y el conflicto territorial (algo que durante el 15-M solo era abordado en las comunidades que ya existía esa demanda: Euskadi, Cataluña) (Bernecker 2017: 62); el medio web se ha aceptado comúnmente como “plataforma democrática” y, además, se han llevado al panorama público político, por parte de todos los partidos tradicionales, la mayoría de las propuestas recogidas por el 15-M en su manifiesto¹¹. La sociedad se ha repolitizado y ha despertado de una apatía paralizante.

¹¹ De hecho, 10 de las 16 propuestas se encontraban recogidas en los programas electorales de los principales partidos españoles fundamentales (PP, PSOE, Cs, Podemos) en 2015 lo cual representaría en caso de ser llevadas a la práctica, reformas constitucionales que pondrían en entredicho la validez y actualidad de la Constitución del 78 (Sánchez-

2.2. El 15-M toma la red.

Los documentales del 15-M como el resto de las facetas y derivas culturales del movimiento no pueden desvincularse de la “hiperactividad comunicativa” (Fernández-Planells 2017) en que este se enmarca. Parece imposible hablar de 15-M y dejar de lado el papel de representación social y cultural del medio audiovisual. Durante el 15-M se crean sus televisiones y sus canales streaming en Youtube, como *Cine Sin autor del 15M*, *15MbcnTV*, *15Mpedia TV*, *Audiovisol*, *Setas TV*, *SOL TV*, *Tomalatele*, así como, se utiliza el programa de retransmisión en directo *bambuser* para ofrecer información desde la plaza. Estos confirman la tendencia “Do it yourself” y “Don’t hate the media, become the media” (Logo Indymedia) ya puestas en circulación desde el comienzo de este milenio o el eslogan para el encuentro de colectivos cinematográficos en Buenos Aires en 2002 con motivo de la ola de protestas tras la caída de Rúa el año anterior: “tú lo viviste, no le dejes que te cuenten como fue”. A día de hoy, plataformas como la 15Mpedia o los canales en Youtube personales aún siguen en activo y abierto¹². El papel de internet y las nuevas tecnologías¹³ se erigen como pilar de comunicación y contacto del 15-M y como fundamentales para la comprensión de los mecanismos de funcionamiento en torno a él.

Ello se debe a la relevancia que se le concede a la comunicación¹⁴ en el marco de los movimientos sociales como un resquicio esencial para la participación social en sistemas democráticos (Stein 2009: 1) y con el fin de probar a “trocar el estallido de indignación de 2011 por acción positiva” (Bernecker 2017: 63) y, añadido, por nuevas formas posibles

Rodríguez, “El 15-M inicia el cambio constitucional en España: Una visión documental” conferencia presentada en el Forum for Iberian Studies: “The crisis in the Iberian Peninsula”, Oxford University (UK), 29.09.2016.

¹² Quizás las dos plataformas más fuertes son *Audiovisol* y *Tomalatele* en Madrid. *Audiovisol*, está formada por la Comisión de Audiovisuales de Acampada Sol. Es una comisión especializada en la cobertura y difusión, por medios audiovisuales, del 15-M y otros movimientos sociales relacionados con éste último. Al final se convertiría en *spanishrevolutiontv*, pero a día de hoy ya no se encuentra disponible online. Estaba albergada en: <http://spanishrevolution.tv>. Los vídeos de *Audiovisol* que aún se encuentran en abierto se encuentran en Vimeo (siete vídeos) y Youtube (536 vídeos) todos ellos de muy diversa índole, pero siempre en abierto y a disposición de los prosumidores.

Tomalatele creada en 2012 por las asambleas y tienen un sentido más de recogida y de continuación de la lucha una vez desalojadas las acampadas. Ambas se conformaron con la idea de ser vistas en streaming, la primera con un formato más abierto de participación horizontal y la segunda tratando de ofrecer formatos noticiados pero en cualquier caso con posibilidades de reutilización de sus archivos según requerimientos cc.

¹³ El grupo de investigación interdisciplinar *DatAnalysis15m*. Análisis y visualización de datos del sistema-red #15m en colaboración con la Universitat Oberta de Catalunya y Manuel Castell ofrece en abierto gran cantidad de información en torno a la tecnopolítica y las redes tecnológicas para la revolución según el 15-M que ayudan a reflexionar sobre las dimensiones de este complejo ecosistema en el que se enmarca la comunicación en momentos digitales, globales y online. Disponible online: <https://datanalysis15m.wordpress.com/about/> [última visita 08/12/18]

¹⁴ Y todo esto, se encuentra a la vez relacionado con una fuerte reivindicación del 15-M desde sus orígenes e incluso en sus antecedentes, a partir de la oposición a la Ley Sinde en un intento por revalorizar los medios que ofrece la cultura como liberación y, verificación de sus propios poderes como generadora de conciencia y de contenidos con fuerza emancipadora y de cualquier modo, política y la necesidad de su liberación en costes y en dependencias con las fuerzas del sistema.

de vida, teniendo como fin último el cambio institucional. “En el sistema democrático influir sobre la opinión pública es hacerlo indirectamente sobre el poder político” (Castillo Espacia et al. 2013: 72) y para ello internet y las redes sociales se han convertido en el espacio de la inmediatez y la liberación en el transporte de contenidos¹⁵. Además, esta concepción democratizadora de la comunicación contenida en el 15-M (Moreno-Caballud 2013: 105) sería esencial porque permitiría intercambiar y conocer experiencias sociales de diversa índole y estas influirían en las decisiones que se toman, y en la redefinición constante de lo que significa el bien común (Barber 1984: 247; Dewey 1927/1954: 142). Por lo tanto, cuanto mayores, y más numerosas fuesen las vías de comunicación, así como, variados los productos creados, mayor sería también la libertad de elección de los ciudadanos a la hora de tomar decisiones en materia política y social¹⁶.

Este hecho dio lugar no solo a procedimientos de convocatoria y participación social en sus inicios hasta la fecha desconocidos, sino a una generación documental extraordinaria con capacidades de circulación global gracias a su base en la web en paralelo a como se hacía con el resto de contenidos. La ocupación de las plazas es la extensión de la ocupación de la red y viceversa, una vez desocupadas las plazas se usa la web como ágora y como nodo de articulación de las siguientes acciones colectivas. La centralidad del proceso comunicativo es recogida temáticamente por los documentales como pilar del movimiento en los comienzos para la convocatoria y la creación del clima de indignación y frente a los medios tradicionales, como por ejemplo muy explícitamente en los casos de *Dormíamos, despertamos*, *#Indignados*, *Libre Te quiero*, *15 Excelente*, *revulsivo*, *importante*, así como de facto, con la enorme producción documental, gracias a la generación espontánea y desinteresada de contenidos audiovisuales que ha dado lugar a un interminable archivo para la reapropiación.

De este modo, la resignificación de la democracia, pilar sobre el que se establece el movimiento (pensemos en la primera pancarta de la cabeza de manifestación del 15-M

¹⁵ Para ello se hace apelación en los documentales y desde las reivindicaciones del 15-M a la Declaración Universal de derechos Humanos (art. 19) y que dice así:

Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión.

¹⁶ Los medios de comunicación comunitaria (Howley 2005), alternativa (Atton 2002), radical (Downing 2001), ciudadana (Rodríguez 2001) o social a pesar de las diferencias que enmarcan sus definiciones, quieren referirse por lo general a pequeños grupos de acción sin ánimo de lucro formados por personas ordinarias (Rodríguez 2001: 3-4). Estos medios pretenden dar voz a comunidades que extrañamente disfrutaban de cierta representación en los medios tradicionales y que ahora, se encuentran coordinadas a través de la web, mediactivismo, ciberactivismo, hackactivismo, las formas participativas del cine se observan hoy día en entornos digitales a través de estas nuevas formas de activismo a través de internet (ciberactivismo) y con bases inherentemente audiovisuales, como en el ejemplo detalladamente retratado de Anonymous en *Dormíamos despertamos*.

en Madrid en la que se leía *Democracia Real Ya!*) activaría la función comunicativa y la convertiría en asiento y apoyo de todas las iniciativas surgidas desde entonces bajo la creencia de que sería una forma de erosionar las barreras democráticas entre la democracia ideal y la real, como ya observaría Stein:

Given the often very real gaps between democratic ideals and practices, such as those occasioned by problems of scale and representation, a central task for all democratic societies is to continually strive to bring themselves closer to democratic ideals. This can only be done by seeking out ways to incorporate more democratic participation into the real-world resources and institutions that affect the democratic process, including those related to communication (Stein 2009: 10).

En este sentido, la afectación de los procesos democráticos estaría implícita en una traslación comunicativa de lo ocurrido y su puesta a disposición como lugar para la información y acción alternativa, así como, para el empoderamiento de la ciudadanía, participante ésta, más consciente y activa de la democracia. Todo esto se relaciona con la capacidad emancipadora que advierte Rancière (2005: 88) gracias a la diversificación de los autores y la vinculación de la acción de producir a otros actores sociales. Pero la función democratizadora tiene variantes de diversa índole, por un lado, a través de la recepción de contenidos y la información alternativa que estos presentan y, por otro lado, y sobre todo en la era de la digitalización (Jenkins 2008), en la producción ciudadana de contenidos a través de la interacción con los medios en su uso y reapropiación. Internet y las redes sociales se convierten entonces en primordiales para cualquier tipo de información con aspiraciones contrahegemónicas, contrainformativas, contra lo público (Voß 2015: 161), y que extiende las relaciones sociales más allá de un ámbito geográfico sustituyendo de algún modo los encuentros físicos aunque propiciándolos también para posteriores movilizaciones y colisiones de manera anónima, conociendo ya la inestimable influencia de los antecedentes árabes en el 15-M¹⁷, así como, los paralelismos que pueden encontrarse en movimientos posteriores a éste.

El documental por obvias razones de extensión y distancia requiere de un espacio de tiempo determinado para su estreno, el cual se considera largo en comparación con los mini-formatos de las redes sociales, los adaptados videos televisivos de información de actualidad o el videoactivismo (Montero Sánchez y Candón-Mena 2015). Todos ellos

¹⁷ Janoschka y Mateos (2015: 76) destacan tres características comunes entre las revueltas del mundo árabe y el sur de Europa en 2011: su capacidad para unir la cuestión social con las demandas por la democracia; su constitución como respuesta a las profundas fracturas del capitalismo tardío latentes desde hace décadas pero agudizadas desde la crisis de 2008 y, por último, la fuerte inclusión de las redes sociales para la movilización de sus participantes.

tienen una función cada vez más ligada a la instantaneidad difícilmente concebible en el caso del género documental, aunque éste se aproveche de los materiales contenidos en la web.

Asimismo, y aunque aparece tras el 15-M cumple con la función de contrainformación en aquellos casos en que se estrenan en los momentos más cercanos al movimiento y que daría lugar a la memoria comunicativa (*kommunikatives Gedächtnis*) es decir, a ese traspaso colectivo de informaciones y tendrían más posibilidades de convertirse en memoria cultural (*kulturelles Gedächtnis*) en términos de Jan y Aleida Assmann (2011) en comparación con otros contenidos inconexos incluso en la web como en el caso de los mini-vídeos o las fotografías sobre el 15-M.

De esta forma, se diferencian dos niveles de uso de los medios, el primero, al que denominamos el nivel de convocatoria en las dos fases primeras (antes del 15-M para la convocatoria y durante el acontecimiento para la relación) y un segundo nivel, después del 15-M, de reapropiación de los contenidos para el rescate del archivo y que tiene lugar en la última fase de reflexión y de memoria en torno a los hechos.

1) **Nivel de convocatoria.** En este nivel primero¹⁸ se hace un uso de los medios basado en la convocatoria de los manifestantes para las protestas y en el seguimiento de los hechos con una incipiente función del directo, para la reunión por una parte y para la retransmisión de lo que ocurría después también. En este momento la accesibilidad móvil para todo lo que ocurre es imprescindible. No solo para visualizar sino para colgar, comentar, likear y compartir, interactuar, creando y dando lugar a otros contenidos nuevos. En los dos fotogramas siguientes pueden observarse momentos y lugares fundamentales de la acampada contenidos en el documental *15M Excelente, revulsivo*,

¹⁸ Para conocer los orígenes comunicativos del 15-M debemos remontarnos a la campaña en Twitter¹⁸ a través del hashtag #nolesvotes, tras la aprobación de la Ley Sinde o la de #eurodiputadoscaraduras cuando en el Parlamento Europeo se rechaza la “propuesta para que los eurodiputados viajen en clase turista en trayectos cortos” o la importancia del caso Wikileaks (Cameron 2014: 4) en noviembre de 2010. Estas campañas tuvieron una repercusión viral que fue reconocida incluso por los medios de comunicación tradicionales, por su influencia en la agenda mediática central (Sampedro Blanco; Jerez 2005: 84) y junto con los grupos DRY, JSF, ATTAC o Anonymous, cuyo funcionamiento es principalmente a través de internet, y se conforman como los precedentes directos del 15-M. En la red se genera por tanto un caldo de cultivo primordial para la asunción colectiva de la indignación, se trata de un espacio de gestación del movimiento y de lanzamiento del mismo puesto que en ella se debaten numerosos temas causantes de la indignación (Díaz Parra y Candón Mena 2014: 5). Los grupos anteriormente nombrados, DRY, JSF, ATTAC o Anonymous, asumen la coordinación de las manifestaciones precedentes a la del 15 de mayo y se llevan a cabo fundamentalmente a través de Facebook, donde se expande el llamamiento de manera masiva y donde se comenzará a retransmitir el desarrollo de las manifestaciones. De forma paralela se había iniciado también la retransmisión a través de Twitter, la cual se convertirá en la *plataforma 15-M* desbancando a Facebook como plataforma del directo (Para más información véase pp. 100-105 del artículo “#AcampadaBCN: El 15M desde Catalunya” de Fernández-Planells y “Spanish Indignados and the evolution of the 15M movement on Twitter: toward networked para-institutions” de Peña-López; Congosto; Aragón).

importante (Grueso 2012). El Fig. 3 representa el primer tweet en el que se establece la dormida en Sol: “Acabamos de acampar en la Puerta del Sol de Madrid, no nos vamos hasta que lleguemos a un acuerdo” #acampadaSol. La proyección de este fotograma en el documental funciona como ancla de los comienzos del movimiento a partir de la función que se le otorga a los medios de comunicación social en internet pues se convierte en la declaración pública de la ocupación de la plaza. El Fig. 4. retrata el espacio de creación de noticias de forma colaborativa en Ágora Sol. Este proyecto, ya de la segunda fase comunicativa del movimiento, propone la retransmisión alternativa de información sobre lo que ocurre en la plaza y recalca la relevancia de la misma para la evolución y el desarrollo del movimiento.



Fig. 3 El primer tweet del 15-M en Madrid. (*15M Excelente revulsivo importante* 00:28:56)



Fig. 4 Ágora Sol el espacio radiofónico para las noticias de Sol. (*15M Excelente revulsivo importante* 00:30:22)

Ambos fotogramas tienen como figura de producción y acceso el móvil. El tweet ocupa una porción de la pantalla, tal y como se vería en un screenshot del móvil en lugar de acercarse a los marcos del formato cine y, en el segundo, el móvil se muestra como dispositivo de acceso a la radio. Éste se configura, por tanto, como el medio de conexión con la realidad, con esta otra nueva y creada por los mismos usuarios frente a la que muestran los medios de comunicación convencionales, alejados de lo que estaba ocurriendo en la calle. La reivindicación del móvil no queda aquí, sino que se convierte en todo un discurso en torno a las posibilidades de movilización que este permite a sus prosumidores (Jenkins 2008). Veamos los siguientes fotogramas del documental *Dormíamos, despertamos* en los que se hace una serialización del proceso comunicativo. La grabación en las manifestaciones aún se acerca a la realidad a través del formato fotográfico (Fig. 5), el compartir y subir la información a la web pasa al espacio animado construido en la web (Figs. 6 y 7). La información es la bala, (Fig. 6) es el primer paso, las diferentes recámaras del tambor se cargan de cartuchos que llevan el nombre de las

modalidades de traslación de los contenidos: like, tweet, foto, correo, wifi y un ordenador portátil son los símbolos representados dentro de cada hueco y, por último, la mano humana junto al móvil como el dispositivo de descarga en lugar de un revólver, pero, se entiende, con la misma potencia. El último fotograma muestra toda una constelación de símbolos que conectan a las personas que los rodean en una circunscripción de relaciones entre los dispositivos, las plataformas y redes sociales, así como sus modos de interacción disponibles.



Fig. 5 El móvil es el lugar desde el que observamos la realidad inmediata. (15M Málaga despierta 00:24:54)



Fig. 6 El móvil representa por tanto un arma de información sin límites. (15M Málaga despierta 00:25:02)



Fig. 7 El móvil se encuentra en el centro de operaciones en una comunidad a priori desconectada. (15M Málaga despierta 00:25:06)

En este caso, el móvil¹⁹ como arma, como puede leerse en el fotograma 6, no parece ser tan obvio y se presenta la secuencia a modo educador. Las imágenes muestran cómo aquello que dio lugar al 15-M tiene una estrecha relación con la red y lo proponen como un éxito. El móvil se convierte por lo tanto en una herramienta que lejos de ofrecer su uso originario se expande y crea una forma de vida que converge en la realidad online. Los encuentros siempre se hallan mediatizados y los mensajes han sido confeccionados a través y según unos parámetros que en poco se parecen a los de la oralidad o la tradicional textualidad, sino que son limitados por un restringido número de caracteres como en Twitter o Facebook, necesitan de símbolos especiales como la almohadilla o la arroba y suelen llevar imagen ya sea bien en forma de vídeo, de GIF, de foto o de emoticono.

Tomando el modelo organicista, los dispositivos con acceso a internet son la extensión digital y después virtual del cuerpo, de los sentidos, del cerebro de los participantes en las manifestaciones y en los actos. La observación de lo que está ocurriendo se comunica con las pantallas globales y los gritos que se graban en los vídeos se repiten y se aprenden en internet. Lo que cada uno fotografía y graba con su dispositivo es su adquisición personal de lo que ocurre, cuando lo sube a las redes sociales es su aportación global, la posibilidad de que quede patente y de que, los no presentes tengan acceso a los hechos de forma interpersonal²⁰. En palabras de Sampedro y Lobera: “Digital

¹⁹ Para la puesta en común de propuestas, así como para el debate se abandona Facebook. Sus muros se trasladan a páginas webs o blogs como el caso de *N-1*, el cual puede considerarse la bolsa materna y de almacenamiento histórico de lo que se discutía en las plazas. Y sobre todo se convierten en el espacio donde acudir para la información de primera mano y actualizada sobre la acampada ante unos medios convencionales desinteresados por el movimiento (Castillo Espacia et al. 2013). Las redes sociales y el medio internet son el nuevo *penny press*, tomando palabras de Moreno-Caballud (2013: 108), se encargan de dar una versión diferenciada de lo que ofrecen los medios tradicionales e institucionales de comunicación, haciendo justicia a otro lema fundamental del 15-M: “[T]ampoco somos consumidores pasivos de la interpretación oficial de la realidad” y tratando de generar contenidos contrahegemónicos. Y en la misma dirección continúan funcionando las redes sociales e internet una vez que se desalojan las plazas. Estas siguen sirviendo para la organización de las asambleas vecinales, de los grupos de movilización secuela y para su difusión en el extranjero, de manera asincrónica (Díaz Parra; Candón Mena 2014: 5), lo que facilita la participación en cualquier lugar del planeta y sin necesidad de estar presente, la extensión del 15-M en el espacio y en el tiempo y para el archivo de información.

²⁰ “La convocatoria moviliza a la acción por sí misma” afirman Díaz Parra y Candón Mena (Díaz Parra; Candón Mena 2014: 9). La propia participación activa por parte de los usuarios de las redes sociales, prosumidores (Jenkins/Lara), genera a través de los *likes*, *favoritos*, *share* y el *retweet*, la retroalimentación y el desarrollo de los eventos que son seguidos online, así como una auto-alimentación, puesto que aquellos usuarios que tengan algún tipo de efecto sobre *hashtags* o *posts* y eventos, recibirán entonces toda la información relacionada con los mismos sin tener que hacerlo de forma activa. Lo cual potencia que los eventos y *hashtags* sean seguidos y reactivados continuamente a partir de nuevos usuarios y sus contactos. Por otro lado, facilita la conexión entre individuos y posibilita eventos como por ejemplo la marcha indignada ya que servía para coordinar a las personas interesadas de cada pueblo por el que iban pasando los indignados, como ejemplifican Feixa y Perondi (2013: 128). Las redes sociales: Facebook, Twitter y las páginas de las plataformas organizativas anteriormente descritas fueron primordiales, por tomar un ejemplo concreto, para que la acampada en Sol no fuese desalojada a pesar de haber sido declarada ilegal por la junta Electoral el día 21 de mayo de 2011, con eslóganes como: “podrán quitarnos Sol, pero nunca la primavera” o “violencia es cobrar 600 Euros” en comparación con la violencia por parte de los indignados durante las jornadas anteriores, entre otras, razón por la cual debían abandonar la plaza.

networks transformed a wide variety of people into political actors, who ended up turning some digital spaces and communities into artifacts and actors for cooperative political action” (Sampedro; Lobera 2014: 71). *Cualquiera*²¹ puede generar contenido y cualquiera puede participar en lo que se debate, lo que se reconoce como un pilar fundamental del movimiento y que encuentra en las asambleas físicas en las plazas su representación material. Esta apertura a las opiniones de todos/as y “de cualquiera” supone una reivindicación que enlaza con ese anhelo de participación horizontal y ciudadana en el engranaje social y por ende también político. Asimismo, puede advertirse en la repercusión del 15-M según las líneas de luz que generan los movimientos de sus contenidos en la web como se observa en el siguiente fotograma de *Málaga despierta* aunque presente en otros documentales como *15M Excelente, revulsivo importante o #Indignados*:

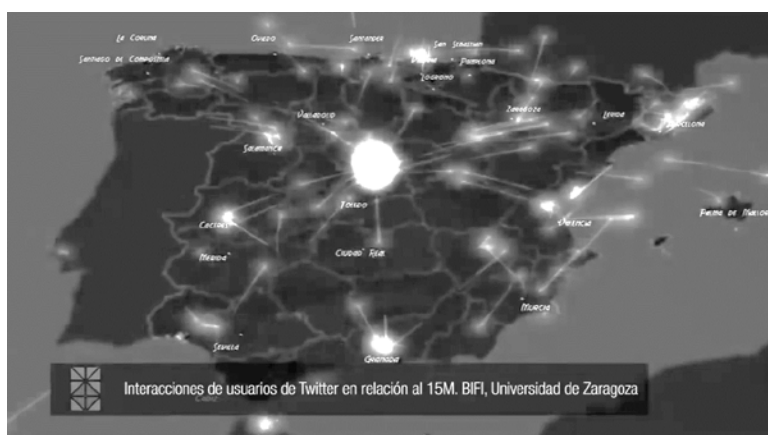


Fig. 8 Interacciones de usuarios de Twitter en relación al 15-M. (*15M Málaga despierta* 00:25:11)

Este fotograma muestra el gráfico creado por el BiFi (Instituto Universitario de investigación en Biocomputación y Física de Sistemas Complejos) de la Universidad de Zaragoza. En él vemos en forma de haces de luz los movimientos de Twitter con relación al 15-M. A medida que aumenta el número de vínculos que se establecen en los diferentes puntos de la geografía española estos lugares se hacen más grandes y brillantes. De este modo, podemos ver que Madrid en el momento que se presenta en imagen se encuentra completamente iluminada. Los haces de luz se reconocen fácilmente como fuentes de comunicación en torno al 15-M según las reacciones de los usuarios a los hashtags en el territorio español.

²¹ El término cualquiera adquiere, de la mano de Luis Moreno-Caballud (2012), un sentido primordial para comprender los modos de producción cultural del 15-M, como veremos a continuación.

La casi ininterrumpida retroalimentación que se observa en la red a través de la respuesta y la réplica de mensajes, a su vez creación de información, comporta nuevas posibilidades de participación ciudadana y de relación política con la comunicación. En la que la constante fluidez de mensajes y de respuestas, así como, la capacidad de reacción inmediata es vista como un signo de liberación y de desarrollo democrático de la población y, por consiguiente, como un éxito²². La conexión y la relación se oponen a la descoordinación y al aislamiento y estas toman el relevo para la creación de grupos humanos de acción a niveles interpersonales con cierta independencia del lugar en el que el individuo se halle. Todo ello tiene lugar bajo la construcción de una identidad²³ “un actor colectivo” que surge en la red “–Los Indignados–” (Díaz Parra; Candón Mena 2014: 5-6) pero que se refuerza a partir de la experimentación de las manifestaciones y acampadas como un acontecimiento cargado de profundidad que ha supuesto un antes y un después para los asistentes, así como, “ha destapado definitivamente los límites conceptuales del término ‘identidad’” para dar lugar a lógicas potencialmente *post-identitarias* que demuestran la movilidad y flexibilidad del concepto de identidad como algo en construcción continua (Lara 2016: 659) en la consciencia que tienen los movimientos de conformarse como productores de sentido (Melucci 1987).

2) **Nivel de reapropiación.** En este nivel que tiene lugar durante, pero fundamentalmente, tras los acontecimientos, se hace uso de los materiales subidos a internet de forma voluntaria. Las plataformas ya existentes completan sus archivos, los seleccionan y, o bien, comienzan a idear nuevos temas para las mismas o dejan de ser actualizadas²⁴. El archivo web presenta lo que Murray ha denominado *capacidad*

²² El apartado “El papel de los medios” y “Medialización” se hayan referencias constantes a esta retroalimentación que observable en la relevancia de los medios de comunicación para la conformación del hilo discursivo de los documentales.

²³ En el artículo de Kourelou; Liz; Vidal (2014) se marca la función del cine durante y tras la crisis y como parte del proceso de asimilación e identificación cultural en Portugal, Grecia y España.

²⁴ Una vez puestas a libre disposición pasan a ser parte de otros grupos transnacionales como en el caso de los diferentes ocupies, levantamientos o tomas a través de la capacidad global que también añade la web, así como, para el sistema neoliberal contra el que se proclamaban y los partidos políticos a los que se criticaba, los cuales, acaban adoptándolas con mayor o menor interés de incorporarlas a sus programas. Puesto que la información se encuentra participada de muy diferentes plataformas se produce un tipo de narración transmedializada que da lugar a una forma de experimentar la realidad a través de la travesía entre los diferentes modelos de mundo propuestos (Jenkins 2008: 21) y que obliga a cierto nivel de implicación por parte del consumidor, en cuanto a que puede revisitar los contenidos según nuevas posibilidades de recepción: blog, youtube, producciones más o menos extensas.

Deben repensarse todos estos procesos digitales como inherentemente digitales o viceversa con un sustento digital sin el que cual difícilmente podrían tener lugar. Téngase como ejemplo las iniciativas: International Commons Conference de 2010 en Berlín, el congreso Building Digital Commons en Barcelona en octubre de 2011 o el Making Worlds Forum on the Commons organizado por Occupy Wall Stgreet en febrero de 2012 por citar los ejemplos más cercanos al 15-M pero que siguen abordándose en la actualidad. Existen otros proyectos como Indymedia o OurMedia que comenzaron tratando iniciativas, la primera desde las movilizaciones de Seattle y la segunda desde iniciativas de medios alternativos a nivel local pero que se han mantenido en el tiempo tratando de dar voz a aquellos proyectos que surgen en torno a

enciclopédica del digital (Murray 1999: 253-258), en dicha capacidad parecen albergarse poderes en su potencia como objeto y sujeto pasivo. El almacenamiento durante el 15-M se erige una forma de reacción frente al sistema establecido por su poder contrainformativo y su permanencia frente a los medios convencionales. Ello se encuentra dentro de lo que Brunow reconoce como “[a]rchival turn” (Brunow 2015: 34) establecido según una sucesión de estudios que comenzando con Nora pero fundamentalmente basándose en los trabajos de Assmann (2008; 2011) dan lugar a una concepción de la memoria anclada en los procesos culturales de acumulación y de su transmisión.

De este modo, comienzan a surgir los documentales de nuestro corpus, los cuales se nutren en base a estas plataformas ante la necesidad de crear piezas “mayores”, de mayor calado y durabilidad para el movimiento. Muchas de las piezas audiovisuales existentes a día de hoy sobre el movimiento se acercan a lo ocurrido a través de vídeos²⁵ que militantes desconocidos grabaron y colgaron en la red de manera espontánea, sin establecer a priori las posibilidades de recreación y reutilización de todo lo que estaban viviendo y generando: una suerte de cultura colectiva. A día de hoy la mayoría de las plataformas sigue en abierto y, en algunos casos, sigue renovándose, lo que obliga a llamar al archivo *in progress* y a no perder de vista las inminentes posibilidades de reapropiación que ello conlleva y, en consecuencia, las propuestas que podrían darse de forma constante a través de películas de archivo. Igualmente, la posibilidad de transposición de contenidos de unas plataformas a otras da lugar a contenidos tráfugas, puesto que, en su migración constante se convierten en nuevas cápsulas de sentido, que para la decodificación son independientes de unas formas de recepción determinadas, con las contradicciones que ello supone para los generadores de información y para la prosumición posterior. Por ejemplo, en el caso de 15Mcc. en el que por un lado encontramos gran cantidad de entrevistas que después son usadas y puestas en relación en el documental *15M “Excelente, revulsivo, importante”*.

Blümlinger habla de cine de segunda mano (“Kino aus zweiter Hand”) (Blümlinger 2009) para referirse al cine de reapropiación de documentos o imágenes de archivo. En este tipo de cine existe cierto nivel de reflexión a través del proceso de

episodios de envergadura internacional y que por lo tanto adquieren rápidamente el valor transnacional, como secuela aglutinadora aparece el Independent Media Center Network (Kidd 2003) en el que se estudian estas iniciativas a nivel global.

²⁵ Un estudio sobre la promoción de la protesta a través de los vídeos del 15-M de Arévalo Salinas (2014) ofrece un competente punto de partida para reconocer las posibilidades que nacen en el contexto de los mini-vídeos colgados en Youtube a partir no solo de las características de los mismos sino de la recepción y reacción que suscitan en la web.

selección, y, sobre todo, vendría implícita la idea de producción, a partir de contenidos existentes en el sentido de la recreación a partir de otros documentos y en una infinita capacidad de capturar la realidad una vez tras otra.

Además, se le añade un sentido relacionado directamente con la reutilización de los contenidos a cambio de un precio más bajo y una inminente intención de distancia con respecto al primer uso (primera y segunda fase del proceso comunicativo) con un interés por hacer algo nuevo y diferente. El cine de segunda mano implica una vuelta a los orígenes, al uso y reciclaje de los documentos ya usados alguna vez. Igualmente se habla de *remediation*, en términos de Bolter and Grusin (1999; 2000) de los contenidos que convierte a los documentales automáticamente en una reflexión del movimiento a partir de la puesta o no en contacto de ciertos elementos con respecto al 15-M y en su relación con otros medios, así como, su adscripción a unas formas de recepción determinadas.

Diferentes formas de ¿Activismo audiovisual?²⁶

En el recorrido marcado anteriormente se destacan diferentes modelos de reacción online lo que da lugar a diferentes formas de implicación y de conciencia con el hecho que se trata y, en definitiva, a formas de emancipación en la relación que se establece entre contenidos y prosumidores en un espacio a priori no jerarquizado, y que permite la redefinición de los sucesos en un tono autorreflexivo en la relación que cada sujeto establece con el medio.

Los autores Clark y Aufderheide (2009: 6-7) condensan estas formas de acción política en seis tipos: la creación (*creation*) de contenidos alternativos al *mainstream media* (igual si son nuevos o de reapropiación), la colaboración (*collaboration*) a través de ayuda financiera o de cualquier tipo para la creación de contenidos, la elección (*choice*) de contenidos puesto que las audiencias tendrían un papel activo y consciente de selección entre las posibilidades en la web, la conversación (*conversation*) a través de los comentarios y los foros de discusión online y el comisariado o conservación (*curation*) de los contenidos a través de la agregación de información y de que estos sean compartidos. Todos estos procesos pueden verse de forma escalonada en el desarrollo comunicativo del movimiento 15-M y evolucionan según lo hace el movimiento así como

²⁶ El estudio de los modelos de comunicación nos lleva en paralelo a constatar las limitaciones que también plantean las redes sociales e internet. Estas reflexiones se encuentran disponibles en el apéndice bajo el título: "Límites a las redes sociales e internet (al "mediactivismo")".

aumentan y reducen su intensidad en la medida en que los hechos ocurridos en las plazas suceden y adquieren relevancia mediática. Parece que el “clicktivism” (White 2010) así como la co-creación y la colaboración son formas de participación política (Nash 2017: 9) cada vez más aceptadas, la desvinculación que deba hacerse de unos y otros modelos de participación ciudadana debe aparejarse al nivel de implicación, puesto que de ello depende también el nivel de desarrollo político. Pero partiendo de ello, no debe olvidarse que los niveles de compromiso concentrados en ellas se encuentran en muy diferentes proporciones.

A este respecto Rancière afirma que la emancipación comienza “cuando se cuestiona la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción” (2010: 19). De esta forma, la participación y la interacción se convierte no solo en un modo sino en un derecho político. La “communication, or social interaction through messages, is the lifeblood of culture” (Stein 2009: 1) y se convierte en el líquido que mueve y sobre el que fluyen las formas culturales creadas en el presente y, sobre todo, donde comienzan a aparecer nuevas posibilidades de sentido a través de la puesta en común y la comunicación interpersonal online.

Por lo que la producción de sentido llevada a cabo a través de grupos de creación horizontal en los que no existe un autor o para los que la autoría no ha sido un paralelismo forzado de la necesidad de creación de una estética determinada, supone una forma de actuación política emancipadora. Asimismo, ocurriría con aquellos realizadores cuya pieza del 15-M es la primera creación audiovisual de sus vidas.

Del mismo modo que la convivencia en la plaza ha supuesto la experimentación de nuevos modelos de vida, la producción de un documental ha supuesto una reflexión profunda en torno a lo ocurrido así como a las significaciones que este ha adquirido para sus participantes y para los realizadores. Obligando a ambos participantes, convivientes y realizadores, en ocasiones ambas cosas a la vez, a desarrollar proyectos relacionados consigo mismos y sus proyecciones vitales y culturales a cambios de largo recorrido de forma personal.

Cultura 15-M

De esta forma, las redes sociales y el medio web como bases de la comunicación del 15-M han generado una nueva versión cultural de España que pone en entredicho los

parámetros culturales anteriores, lo que Guillén Martínez (2012: 11-23) ha conceptualizado como la Cultura de la Transición (CT)²⁷ por oposición al 15-M. Para él, “[el 15-M] es el nacimiento de lo no CT. [L]a oportunidad de establecer una cultura no centralizada, que no participe en la estabilidad de ningún proyecto político ni de ningún Estado” (2012: 22-23)²⁸.

La cultura 15-M puede entenderse entonces como una consecución directa de los propósitos del 15-M, en sus nuevas formas de reconocer la realidad social entrañadas en los pilares definitorios del movimiento a partir de términos como: horizontalidad e inclusividad como principios para la participación en la vida pública, el trabajo colectivo, la autoorganización, la acción pacífica, la autosuficiencia y la organización a través de la red como forma de vida frente al sistema institucionalizado. Estos parámetros que enmarcan y perfilan la cultura del 15-M cumplen con la funcionalidad que se le espera al movimiento 15-M, pero sobre todo cumplen con algo que no es nuevo y que explora Ladagga en su libro “Estética de la emergencia” (2010). En él ya habla sobre el régimen de las artes que habría surgido hace algunas décadas cuando los actores culturales se interesaron por la “exploración de la substancia y la significación de la comunidad” (2010: 9) debido a una ruptura en las tradicionales formas de ordenación de las disciplinas por causa de la *globalización* (2010: 10). Estos proyectos de difícil adscripción en regímenes conocidos de las artes tampoco poseen nacionalidad y dan lugar a lo que él denomina *ecologías culturales*. Para las que se crean comunidades experimentales “modos de vida social artificial” (2010: 15) con un trasfondo claramente colaborativo y que implica modos “posdisciplinarios de operar” (2010: 18)²⁹. En este contexto, el movimiento 15-M ofrece este ecosistema y además lo desarrolla de forma independiente a la creación cultural por lo que se intuye aún más esencial e íntegro para su posterior representación. La cultura que se crea alrededor, adopta las formas del 15-M en su oposición al sistema y se recrea en ella en cuanto a que reflexiona en comunidad sobre

²⁷ La cultura de la Transición sería un paradigma cultural hegemónico existente en España desde hace treinta años basado en la inmovilidad y limitación de la creación cultural a partir de una invisibilización de las problemáticas y de controlar la cohesión social a través de herramientas de limitación estatales.

²⁸ Gracias, entre otras razones, a la horizontalidad con la que se interactúa en las redes sociales y la relativa sencillez de acceso y de creación de contenidos. Los tweets, el streaming, los mini-videos, que serían reconocidos posteriormente como videoactivismo entre otras formas más elaboradas y la interacción en Facebook también han generado toda una suerte de críticas en torno a las bases del propio movimiento 15-M, puesto que no daban cuenta de la complejidad de lo que pretendían mostrar. Estas críticas, las cuales según Moreno-Caballud (2013: 112) son provenientes de una “concepción individualista del valor estético” que habrían adquirido los intelectuales y “opinadores” españoles anclados en la CT no querían dar cuenta de la ruptura que estaba suponiendo el movimiento.

²⁹ En este sentido no deben olvidarse iniciativas como por ejemplo MediaLab-Prado y Zemos98 en Madrid, o CCB Lab y Platoniq en Barcelona como espacios descentralizados gracias al digital de trabajo cultural y surgidos tras la crisis como formas de desarrollo sin ánimo de lucro y con el fin de que no supongan costes para los consumidores.

los modos de representación. Da espacio a los cualquiera y pone de relieve las diferencias sobre las que debe apoyarse un nuevo modelo social y, en consecuencia, artístico a partir de la traslación a la cultura y las artes, las formas de convivencia comunitarias y de favorecer el “procomún”.

Montero Sánchez y Candón Mena (2015) reconocen en su observación en torno al videoactivismo del 15-M parámetros que engloban a algunas prácticas audiovisuales y que guían nuestra reflexión en torno al corpus documental y la cultura 15-M:

[E]l ensamblarismo como representación de un sentido de democracia directa; la aplicación política de una cultura de la red fuertemente marcada por la colaboración y, por último, la utilización del anonimato y la identidad colectiva en la reconfiguración de subjetividades (Montero Sánchez; Candón Mena 2015: 333).

A continuación, se proponen una serie de características que no pretenden constituirse como una voz unitaria, sino que ambicionan abrir el debate en torno a la completitud de lo que se constituye como cultura 15-M:

- Una cultura completamente determinada por los medios de comunicación y en especial por el uso de internet, las redes sociales y las plataformas de contenidos audiovisuales como venimos viendo hasta ahora. Compartir la información en la mayor medida posible y lo más rápida e inteligiblemente posible, la creación de “comunidades de conocimiento”, de los procomunes (proviene del término *shareware* de Jenkins 2008: 267) como corporeización de lo antitético a lo propuesto por el sistema neoliberal. La nueva dialéctica que se establece se encuentra por lo tanto mediada e inspirada por los medios de comunicación social. En estos se concentran el origen de las diferencias con las formas de la cultura anterior puesto que los primeros pasos en internet son el trampolín que da lugar a toda la cultura creada en y durante el 15-M como apertura y espacio fundamental para la reflexión ciudadana sobre el presente. En este sentido, entran en juego los conceptos de creación libre (creative commons), la consagración de los prosumidores, el “procomún” (Fraguas 2011) y la predominancia de las redes sociales para la transmisión de contenidos en directo y para su posterior recuperación. El audiovisual se convierte por antonomasia en el formato de la creación para la memoria, el archivo o la denuncia y como apunta Benavente:

Cabe ver aquí que el cambio tecnológico se rearticula en un espíritu que entra en un circuito de retroalimentación y que devuelve las imágenes, más allá de la ética

del resistente individual o de la biopolítica, a la arena colectiva, tanto en materia como en estructura de producción. (Benavente 2012: 624)

Basado en la extendida concepción democratizadora de la comunicación como herramienta de liberación política a través de la participación social en materia fundamentalmente audiovisual.

- Una cultura del *cualquiera*³⁰ (Moreno-Caballud 2014: 25), acogiendo los términos de horizontalidad y de la importancia de la información como forma de liberación y reacción frente al *establishment*. De este modo, se prioriza la diversidad de voces al modelo autorial, el cual es relacionado con la cultura anterior y que se relaciona con una situación de inmovilidad. Esta era la idea de las asambleas, que cualquiera y todos/as pudieran participar y así se traduce en la producción cultural en torno al 15-M, lo que implica prosumición, work in progress y modelos claramente colaborativos, o bien en la producción, o bien en los formatos, como puede observarse en algunos documentales como los siguientes citados del 15Mcc. (*Málaga despierta, 15M Excelente revulsivo, importante*), también en las plataformas online de contenidos variados como en el caso de *Estonoesunacrisis*, así como, en otras creaciones audiovisuales como el teatro de la plaza de la Cebada (Campo de la Cebada³¹) en Madrid o iniciativas editoriales como Traficantes de sueños.

En el cine se observa a partir de las iniciativas de gran éxito que se dan en Madrid fundamentalmente pero en todo el territorio ibérico y que encuentran un gran estimulador en los manifiestos y escritos de cine sin autor de Tudurí (2008, 2011, 2014)³² aunque ideas similares hayan sido observadas en momentos históricos precedentes. Y que, al fin y al cabo, defienden y conforman una “culture that short-circuits neoliberal ideology (shaped by competition and individualism)” (Cameron 2014: 3) a través de formas alternativas de cooperación, colaboración y colectivización³³.

³⁰ El término *cualquiera* lo adquiere del texto de Jacques Rancière: *El maestro ignorante*, en el que este afirma la relevancia de reconocer que las inteligencias son o pueden ser de igual valor. (2003: 66)

³¹ Para más información sobre la forma de participación y creación en el Campo de la Cebada véase: “Don Juan Tenorio in the Campo de Cebada: restaging urban space after 15-M” de Matthew I. Feinberg

³² Los proyectos de cine sin autor en Madrid tienen su plataforma de lanzamiento más fructífero en 2011 en torno a unas Jornadas libertarias Cine e información en la Complutense de Madrid a partir de las conferencias “Cine XXI, La política de la Colectividad. Nuevos conceptos para la transformación social a través del cine” y “Cine sin Autor, una experiencia práctica” a partir de proyectos ya realizados años anteriores. Su máximo promotor Gerardo Tudurí cofunda con otros compañeros Cine sin autor un proyecto que realizado actividades de difusión y proyectos de filmación no solo en España sino también en Colombia e Italia. Para más información puede acudir al sitio web <https://www.cinesinautor.es> [última visita 30/10/2018]

³³ En el análisis a la forma retórica de reproducción de esta idea se le ha denominado “Estructura mosaico” en la que la unión coral de las voces y de las intervenciones de los presentes se conforma como una forma fundamental de creación del relato.

“Cierra el periódico y comienza a escribir tu historia, que es la de todas” (*Málaga despierta* 00:26:19) expresa una chica en el documental *Málaga despierta*. Para ella no solamente se deben promover las formas de comunicación alternativas y la búsqueda de información a través de otros canales fuera de las fronteras de los medios tradicionales, sino que llama a la acción, a la creación individual y personal que refleja la experiencia e historia de la colectividad.

Asimismo, esta cultura enlaza con lo que Fernández-Savater denomina el *anonimato radical* (2011), la acumulación de “un ramillete de voces” sin conocer su proveniencia, sin sacar a la luz su nombre daría lugar a formas de acción y de discernimiento colectivo. Esta característica se encuentra muy presente en los documentales, especialmente *50 días de mayo* de Alfonso Amador (2012) en el que el micrófono es el eje central de la imagen al que llegan los participantes de las asambleas para hacer sus propuestas y dirigirse al público. No encontramos nombres ni apellidos, solo la presencia, las palabras y, en definitiva, la aportación de uno, una *cualquiera* en la asamblea, así como, de la presencia y peso del realizador quien observa con su cámara sin moverse de la frontalidad del eje con el que apunta al escenario traduciéndose esta marca del cualquiera en un elemento retórico que se ha denominado de forma expresa en el análisis como “Estructura mosaico”.

- Una cultura de lo cotidiano. Esta misma materia horizontalizante puede verse reflejada también en el lenguaje del 15-M el cual se acercaba a la ciudadanía, había aligerado las formas del discurso y trataba de alejarse de las formas tradicionales de la izquierda, lo que también favoreció una mayor acogida de la población tanto en España como en la repercusión reivindicativa en el extranjero (Lawrence 2013: 63). Esta forma de agilización de los contenidos en su acercamiento al lenguaje y a la temática sobre la vida diaria, la “etnografía de lo cotidiano” (Moreno-Caballud 2014: 16) puede considerarse también una característica del 15-M que se traslada a la cultura generada en torno al movimiento en un gran interés por la representación de las tareas rutinarias en la vida en las plazas como comer, cocinar, regar las plantas, limpiar, reformar los techos-toldo, así como, los momentos de reflexión y de compartir espacios en torno a un libro, la fuente de Sol o de la plaza Cataluña o los momentos en los que los niños jugaban en los alrededores. Todas ellas imágenes habituales en cada uno de los documentales y que se trata muy a fondo en el análisis de *Libre Te quiero* y en el análisis general cuando se habla de “La imagen como espacio de reflexión”.

- En consecuencia, se trata de una cultura crítica y constructora de “una democracia por venir”, con un sentido positivo y que pone en valor el cometido de la cultura como eje de movilización social: “esa función crucial de la cultura como forma de creación de los valores que determinan la reproducción social, es decir, de los valores que deciden qué es lo que se debe sostener y mantener en una sociedad, quién lo debe hacer y cómo” (Moreno-Caballud 2014: 15). Al constituir la primera crítica abierta y sistemática en contra del Régimen del 78 (Constitución actual por tanto incluida) (La Parra-Pérez, 2014: 51) el 15-M pretende la renovación de las formas como se decía anteriormente pero también de contenido. El 15-M busca las causas de la crisis en heridas aún abiertas y a los responsables, en el propio gobierno como perpetuador del sistema que lo generó en su momento. La cultura se encuentra por tanto relacionada con estos parámetros de sentido y que sacan a la luz problemáticas menos presentes en la cultura creada hasta entonces. Como observamos en el apartado del análisis dedicado “Dictadura y transición” en el que entre otros parámetros se trata la constante intergeneracionalidad presente como forma de interacción directa con luchas anteriores en los documentales. Una cultura que reflexiona sobre sí misma y las creaciones culturales a su alrededor. Podría llegar a hablarse de *metacultura política*, en cuanto a que se lleva a cabo una puesta de relieve de la misma con el fin de ensalzarse como actriz social³⁴. Lo que supone una crítica a lo anterior y una proyección de futuro a través de la consecución presente que revela lo que Moreno-Caballud denomina: “imaginación sostenible” (Moreno-Caballud 2012: 536-537).

Ahora bien, existen autores, que no comparten esta reformulación cultural como algo innovador como es el caso, del excelentemente argumentado estudio de Germán Labrador Méndez (2014) en torno al imaginario del 15-M y su relación con la crítica estética de la política en la transición española. Dicho autor pone en entredicho la radical ruptura cultural o al menos estética de la crítica del 15-M hacia la transición y el periodo postfranquista a partir del análisis de numerosas referencias históricas y políticas admirables en las representaciones del 15-M ya observables en las movilizaciones de los años 70 en España. A modo de conclusión, el párrafo siguiente es muy aclarador:

Cuando las derrotas no se heredan, porque las comunidades políticas que experimentaron ya no existen (como es el caso de la juventud de la transición), su experiencia difícilmente articula la acción política consciente de las generaciones

³⁴ En el análisis se le ha dedicado un apartado “Clima emocional del 15-M. Arte y cultura” en el que se analiza la constante aparición de formas culturales en los documentales como reivindicación.

sucesivas. Pero, en esos casos, todavía se heredan los *gritos*, lo que quiere decir: las formas estéticas con la capacidad de *gritar*, es decir, de abrir con su lenguaje y sobre otro lenguaje, *un lenguaje otro* (Labrador 2014: 43).

De esta forma, Labrador no desestima la capacidad del 15-M sino que refuerza su desplazamiento en cuanto a repetidor de los sentidos ya tratados en los 70 para recuperarlos y transformarlos y dotarlos de poder en el presente. Al adoptar estos mensajes y estos *gritos* que parecían haber quedado desterrados y que surgen como *otros* para seguir luchando por consignas comparables.

A este respecto Casimiro Torreiro se desprende de un claro mensaje cuando habla del documental sobre Podemos *Política, Manual de Instrucciones*, de Fernando León de Aranoa (2016). Para él la importancia del 15-M es radical para que un partido político permita ser observado detalladamente y grabado en su día a día y compara el documental de Aranoa con *Primarias* (1998) en el que la filmación había sido restringida:

[L]os nuevos tiempos políticos han derribado por lo menos algunos de los muros de silencio que habían construido respecto a su funcionamiento interno los partidos democráticos con representación parlamentaria, por lo menos hasta la explosión del 15-M” (Torreiro 2017: 191).

El 15-M abre nuevas lógicas democráticas y horizontales en torno a la necesidad de una cultura de y para el pueblo y obliga a introducir nuevas posibilidades de participación a través de las redes sociales e internet. Así, la introducción en la vida política se hace a través de la vida íntima de los protagonistas y ello parece convertirse en necesario para la transparencia del partido.

En definitiva, se trata de un planteamiento inclusivo de los poderes de la ciudadanía en un intento de resignificación de la democracia que como resuelve La Parra-Pérez es una de “las labores fundamentales que lleva a cabo el movimiento 15-M” (2014: 40) en una cultura en profunda renovación formal hacia “algo” sostenible, ético, inherentemente político. Se trata de un lugar de creación diferenciado, en palabras de Homi Bhabha: “such an intervention [third space of enunciation] quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary past, kept alive in the national tradition of the People” (Bhabha 1994: 160) y pone en entredicho el establishment cultural y por ende audiovisual español al ofrecer una versión de la cultura española paralela y renovada a aquella otra anterior dominante e inalterable.

2.3. Una conceptualización del documental del 15-M

Con el fin de identificar las novedades que presenta el corpus a partir de lo estudiado más arriba es necesario adoptar con claridad la acepción política natural del cine³⁵. Para la cual, la decisión de participación del movimiento³⁶ a través de la creación documental se considera un acto político. No solo por el proceso de emancipación que experimentan aquellos implicados en la obra, sino porque la producción de un documental de formato tradicional es una toma de partido frente a los modelos televisivos y de mini-duración más consumidos (tweets, newsfeed, mini-vídeos). El documental posee finalidades relacionadas con una información más completa, más detallada, de cierta durabilidad se decía anteriormente, y que involucra ciertos niveles de concentración en lo que se ve y, por tanto, implicación e interés por conocer más allá de los titulares o los mini-vídeos. De esta forma, el documental es político en ambos polos de la comunicación, producción y recepción.

Para empezar, quisiéramos retomar el término de *minor cinema*, introducido en la literatura por Deleuze y Guattari en 1986 (*minor literature*), aunque retomado para el cine por Gunning años más tarde (1989-1990) y que no se refiere únicamente a cuestiones estéticas sino también a todo el conglomerado en el que se enmarca la pieza: el contexto cinematográfico (y tecnológico añadiríamos nosotros) así como el económico. Además, sin olvidar las cuestiones relacionadas con la distribución y la circulación, las cuales ofrecerían ciertos rasgos para conocer el cine con el que nos encontramos cuando hablamos de documental del 15-M. Plantinga le concede gran importancia al territorio que habitan en cuestiones de producción, distribución y recepción los documentales (no ficción) frente a la ficción como clave para diferenciarlos (Plantinga 1997: 16). Lo que implica cierto nivel de complicidad para los receptores la cual se agudiza con la alteración de las ventanas de exhibición a la que asistimos en el presente.

En el caso que nos ocupa, este marco se encuentra además claramente definido por la necesidad de ser independiente en materia política lo que a su vez se encuentra

³⁵ El documental como medio es la culminación de un proceso que parte de un contexto de crisis económica y social que a su vez se transforma en un movimiento de denuncia y protesta. El movimiento social ofrece respuestas y modelos que enfrentados al sistema proponen nuevas formas de funcionamiento que se traducen en contenido y en formato y que componen lo ya enmarcado dentro de la estética de emergencia.

³⁶ El 15-M posee características comunes con los rasgos de los nuevos movimientos sociales (NMSs) (Páez; Javaloy; Włodarczyk; Espelt; Rimé 2013: 20-21) y que serían: a) falta de correspondencia con una clase o grupo social concreto, b) organización no jerárquica, basada en redes de interacción informal, con prácticas de democracia directa (asambleas, redes sociales en Internet) y acción directa en la calle al margen de los partidos y c) poseen valores post-materialistas como igualdad, no violencia, humanismo y ética (Inglehart 1991) frente al consumismo y al desarrollo económico que solo beneficiarían a una minoría y esto por lo tanto influye en la forma de representación de la realidad.

íntimamente ligado a razones económicas: en primer lugar, relacionado con la autonomía frente a posibles restricciones propuestas por inversores o aquellos que subvencionasen los contenidos en casos de ayudas públicas o concesiones privadas, y, en consecuencia, la precariedad se adopta como forma de alcanzar independencias; y, en segundo lugar, las razones económicas se relacionan con la disposición sin costes de los contenidos para la garantía de un acceso libre o gratuito y alcanzar las propuestas democratizadoras que acomete el movimiento³⁷.

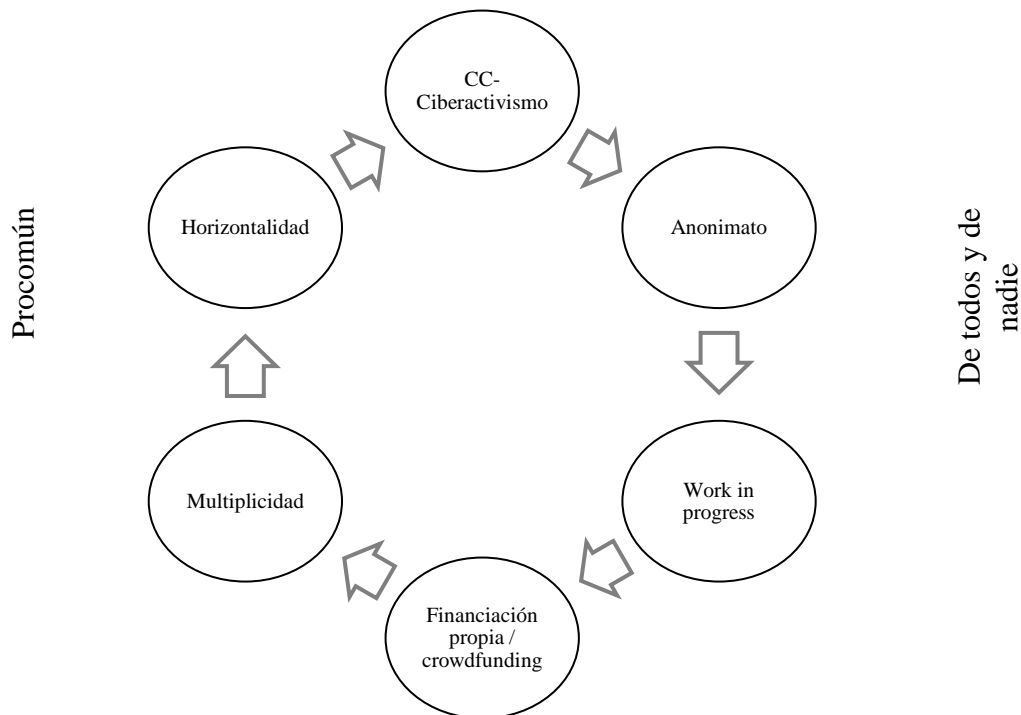
Del mismo modo, en los dos únicos artículos dedicados exclusivamente al estudio del documental en torno al 15-M se le atribuye a éste unas responsabilidades que recogemos a continuación y que provienen de las propuestas del 15-M y de la conciencia de la existencia de una cultura diferente que brota con fuerza a partir del 15-M. Los estudios de Bouhaben y Alvarado Jódar y Barquero Artés darían lugar a pensar que el cine del 15-M debería cumplir con las *condiciones* de: “horizontalidad, multiplicidad, anonimato y *work in progress*” (Bouhaben 2014: 226) y/o con las características de “colaborativo, *copyleft*, transmedia y sin ánimo de lucro” (Alvarado Jódar; Barquero Artés, 2015: 318-319) para ser considerados cine 15-M.

Esta lista de *condiciones*³⁸ (recogidas a continuación en el Gr. 1 relacionadas entre sí) igualmente podría extenderse a creative commons y crowdfunding o financiación privada en cuanto a los modelos de producción, puesto que serían elementos que permitirían preservar la independencia de los documentales como ya comentábamos anteriormente. Estas características de producción y distribución alternativas darían lugar a un cine político.

³⁷ En los puntos “3.1. Producción” y “3.2. Circulación” se analizan y se ejemplifican de forma práctica a partir de los documentales del corpus las razones que apuntamos aquí.

³⁸ *El cine documental a raíz del 15-M en Sol y en otros lugares en España* es un reportaje de escasos ocho minutos llevados a cabo por el programa Días de cine de La2 en el que se tratan de ofrecer unos “criterios” característicos de la filmación del 15-M desde la conciencia del cambio al que se aboca el cine documental y en particular el cine de movimientos sociales. Los criterios que ofrece son: Impulso, el querer narrar lo que ocurre, lo que se está viviendo, el archivo copyleft para reutilización a disposición gratuita en la web, la asamblea se organiza, el movimiento 15-M propone formas de grabación a partir de cierta coordinación en la plaza a través de la asamblea de audiovisuales, Egipto: antecedente inmediato: Egipto se toma de referencia como revuelta televisada y por último Rodar o no rodar: un criterio bajo el que se pone de relieve la visión de los documentalistas en cuanto a su modelo de participación en las manifestaciones. Disponible online (27/05/11): <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-cine-documental-raiz-del-15-sol-otros-lugares-espana/1112887/> [última visita: 05/03/19].

Claves del documental del 15-M



Gr. 1. Claves del corpus documental del 15-M (Elaboración propia).

De esta forma, como puede observarse en el Gr. 1 el documental del 15-M representa el procomún, aquello que es de todos y de nadie, a través de una producción basada en intenciones activistas, que refuerza las jerarquías horizontales y por tanto aboga por la multiplicidad de voces y, sobre todo, de la reproducción de las piezas, con el fin de llegar a un público máximo. El anonimato parece ser la forma de representarlo teóricamente y, la independencia de las instituciones, una forma de autonomía creativa basada en un trabajo en constante reflexión. Aunque más bien, estas características darían lugar a un cine políticamente administrado, “hecho”.

Parece que tales posibilidades de creación lo son más en el sentido técnico que en el creativo y que la implicación se encuentra reñida con la forma de creación. Al fin y al cabo, la inestabilidad y la constante incertidumbre acerca de las posibilidades de continuación de los proyectos convierten a los directores y creadores en buscadores de financiación, de los posibles trabajadores³⁹ y de los recursos materiales y, por tanto, las piezas son una inversión personal con restringidas posibilidades de recibir

³⁹ “In crowdsourcing, the locus of control regarding the creative production of goods and ideas exists between the organization and the public, a shared process of bottom-up, open creation by the crowd and top-down management by those charged with servicing an organization’s strategic interests” (Brabham 2013: xxi).

contraprestación. De esta forma, todas estas cuestiones se encuentran influidas por la labilidad de los recursos y la necesidad de reinversión constante para la consecución de los fines necesarios y la realización de la película.

No obstante, Bouhaben (2014) comprueba que apenas se dan las condiciones en ninguno de los cinco documentales que él analiza y Alvarado Jódar y Barquero Artés (2015) se centran en el proyecto 15M cc y ofrecen pautas que extrañamente se vislumbran en el resto de los documentales y que, por lo tanto, no pueden ser tomadas como modelo para analizar todos el corpus del 15-M. Y esto se reafirma con que:

- La mayoría de los documentales corresponden a autores con nombres y apellidos, solo existe un documental en el que se firme de manera colectiva: *Gritos en el cielo* (Lumimaa collective aunque en el momento en que se busca más información queda bastante claro que Sakari Laurila es prácticamente el autor y director de todo el concepto), la pérdida del *auteur* apenas se vislumbra⁴⁰,
- el copyleft o cc se encuentra extendido, ahora la mayoría se encuentran en abierto, aunque no debe olvidarse que solo cinco de los 23 documentales del corpus fueron estrenados en abierto desde el primer momento. La reapropiación es, parece ser, algo que tampoco es deseado por todos los realizadores, puesto que, el cc no aparece normalmente de forma expresa aunque la puesta en abierto en internet ofrezca inherentemente posibilidades de reapropiación menos limitadas.
- El concepto de colaborativo que se usa para bastantes documentales, quizás deba redefinirse porque suele significar la cesión de material, así como la reapropiación de imágenes de la web, el trabajo sin honorarios de colaboradores y espontáneos, y solo, en menor número de ocasiones, la toma de decisiones en común con los participantes.

Estas tres afirmaciones ponen en duda el resto de condiciones: la horizontalidad, la multiplicidad, el *work in progress*, la transmedialidad y el ánimo o no de lucro de los documentales. ¿Significa esto entonces que los documentales no son políticos según los propios patrones del movimiento? ¿Qué tipo de cine es en el que desemboca el 2011? Estas pautas se encuentran presentes y es necesario tenerlas en cuenta para que no pasen

⁴⁰ Existe una tendencia durante el 15-M a poner el nombre del autor con el fin de no implicar al 15-M como movimiento, como grupo y tratando de no poner sentidos en boca de quienes no lo quieran del mismo movimiento. En esta supuesta aproximación a una heterogeneidad de voces no se hace sino continuar en el régimen tradicional. Un ejemplo concreto se registra en la película *15M Excelente, revulsivo, importante*, cuyo subtítulo reza: *Una visión muy personal del 15-M* y que de nuevo pretende hacer hincapié en que a pesar de la multitud de voces se trata de una afirmación personal pero que al fin y al cabo no hace sino remarcar la responsabilidad y relevancia del autor para el film.

desapercibidas y nos pongan de nuevo en relación con la relevancia de los medios de comunicación digitales, pero para la reflexión en torno al documental del 15-M se debe apostar por incluir como tal a todas aquellas piezas que dan voz al movimiento y que participan de él y para él. Este corpus no es, sin serlo para desarrollar y fortalecer el movimiento, lo que fue y lo que sucedió independientemente de unas condiciones que lo deban designar como político o no.

De este modo, aunque haya autores que aseveren la necesidad de prácticas políticas (distribución, producción) para tener “una película política” (Bouhaben 2014: 251), se considera que la disposición de los propios realizadores hacia la generación de obras y producción de piezas de tal envergadura constituye en sí mismo, un acto político y enmarca estos documentales en perfiles militantes. El documental del 15-M no es solo sobre él sino para él. En la misma dirección Arnau Roselló afirma que en el seno del arte político, el cual, se entiende como la representación del sujeto de clase, a la manera del realismo social, en la cuestión narrativa y formal “operan artistas comprometidos políticamente que no cuestionan el lenguaje ni el medio que utilizan. Se trata de un arte que, pese a tener una firme voluntad activista o militante, opera dentro de los códigos tradicionales de representación” (Roselló 2006: 59). De este modo, el lugar que ocuparían aquellos documentales que cumpliesen con un modelo político en todas sus facetas: producción, distribución, circulación y forma/representación no tendrían necesariamente cabida en esta afirmación. Y de nuevo aquí, quedarían al margen del corpus aquellos documentales cuyas formas no funcionan como ruptura, sino que de manera pausada y consciente, cercana a los hechos y a sus participantes, ofrecen, como se decía anteriormente, relatos de realidad.

Lo que sí significa es que el 15-M, por lo tanto, crea dos modelos diferentes de presencia cultural. Por un lado, la traslación de los principios políticos que reclama como forma de re-acción no solo política sino también en materia cultural: “la participación directa, el asamblearismo, el trabajo colaborativo, la descentralización en la red, la horizontalidad, etc.” (Montero Sánchez; Candón-Mena 2015: 334), y, por otro lado, piezas que se escapan de algunas o de la mayoría de estas formulaciones. Igualmente, a partir de estos procesos se genera una consecuente estética. No solo porque la formulación práctica de la creación documental o audiovisual en general, en torno al 15-M tenga en cuenta en muchos casos, que no en todos, estos preceptos básicos de creación

audiovisual⁴¹, sino porque al tratarse de una temática cuyo eje de acción se encuentra en la plaza, las imágenes con las que son constituidos los documentales guardan una estrecha relación plástica con el mismo movimiento. Se trata, según Rancière, de una conformación de prácticas estéticas: “[F]ormes de visibilité des pratiques de l’art, du lieu qu’elles occupent, de ce qu’elles «font» au regard du commun” y continúa: “Les pratiques artistiques sont des «manières de faire» qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d’être et des formes de visibilité” (Rancière 2000: 14). Son prácticas de visibilidad que abordan el común, que se presentan como lugares de acceso a las realidades sociales y populares con el fin de convertirse en representación cultural y artística de las mismas.

Los documentales se comprenden como piezas independientes de representación social, como documento para su posterior recuperación, así como, herramientas de y para la actuación ciudadana. Ofreciendo un abanico estilístico muy ligado a un régimen práctico de las artes (Ladagga, 2010) y a una “cultura sostenible” (deriva del concepto “imaginación sostenible” de Moreno-Caballud 2012: 537) los documentales se constituyen por tanto, como acción política también en su mensaje.

Según Rancière: “Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible” (Rancière 2010: 65) donde el disenso es la forma fundamental de la participación social y una forma de experimentación de nuevas formas estéticas y sensoriales. Esta reflexión sobrepasa los límites impuestos por las maneras de hacer y de contar y se erige de modo que la película política lo sea en cuanto a expresión del disenso y de la actuación común y alternativa⁴².

La subjetividad y la creación autorial no están reñidas con la ética fílmica, la contraprestación de los servicios tampoco. La única cosa que de verdad valida el realismo documental, tal y como lo afirma Bill Nichols, es la autenticidad de la representación misma (Nichols 2010: 185), aquellos que lo grabaron estuvieron y lo vivieron, y lo consideraron de relevancia suficiente como para relatarlo.

Según Andrés Linares, uno de los principales exponentes del cine comprometido y fundador del Colectivo de cine español nacido en los 70 y que ha sido codirector de *Dormíamos, despertamos*, habla sobre el mismo, en oposición al cine underground que

⁴¹ Importante ejemplo es el Manifiesto del cine sin autor 2.0 de Tudurí.

⁴² El consenso vendría representado por los medios institucionalizados y el disenso por los documentales. El consenso simboliza el conformismo y la continuación mientras el disenso la puesta en duda y la ruptura con lo anterior.

nace en paralelo en Madrid en esos años por poseer “contenido abiertamente político”. Y continúa:

[L]o que significa que dicho contenido se presenta de manera explícita, inambigua y en primer plano, y que no tenga que deducirse de una segunda o tercera lectura de una narración, documental, o de ficción, método que puede ser muy válido para reflejar una ideología de clase, o unos planteamientos más o menos críticos en un film comercial, pero que no tiene cabida en el cine auténticamente militante (Viota 1982: 10).

La realidad que presentan en torno al 15-M muestra el día a día, lo que más arriba habíamos llamado la cultura de lo cotidiano, las tareas cotidianas, *la révolution au quotidien*, lo que profundiza a su vez en las estructuras sociales nuevas, “aquellas de la plaza” e invierte las divisiones institucionales del complejo social y cuyas imágenes aparecen en cada uno de los documentales de nuestro corpus⁴³. Las piezas revelan el sentir común a través de los modos del compartir entre los presentes lo cual puede suponer una presentación compleja del fenómeno para cumplir así con la revolución anunciada. En la misma dirección, las piezas documentales en torno al 15-M gozan de representación directa, en el sentido de cine directo y performativa, en el sentido de una voz entre todas las voces o incluso colectiva, de vídeo comunitario, en el sentido de unificación de las voces desde una misma consigna.

Además, afirma Arnau Roselló que el arte *presentacional* propone una imagen idealizada de los hechos, en nuestro caso, las acampadas como modelo de funcionamiento de la sociedad, lo cual puede caer en una forma de la imagen verdadera sobre un juicio en torno a lo presentado y no sobre la supuesta realidad (Roselló 2006: 59). Todos los documentales, en mayor o menor medida, se proponen cierto nivel de convocatoria política cuyo juicio positivo de la realidad vivida se constituye como modelo alternativo de crítica al sistema en el que se enmarcan y como contraposición a lo presentado por los medios convencionales, erigiéndose como independientes y contrahegemónicos, como ya se afirmaba en el capítulo anterior y que vemos perfectamente ejemplificado a partir de los fotogramas 3-7.

Los impulsos de acompañamiento que se dan en las obras ya conforman en sí un perfil de cine militante y activista, con diferentes intensidades marcadas por los modos de

⁴³ Debo remitirme aquí a “La imagen como espacio de reflexión” así como a cualquiera de los análisis en profundidad llevados a cabo en este trabajo y presentados a continuación para encontrar ejemplos de a lo que nos referimos en este párrafo.

producción, exhibición-recepción y finalidades de sus creadores, pero que, sin duda, adoptan roles de encuentro con el propio movimiento y su ética. Como dice Stéphane Grueso (Jodar Alvarado; Barquero Artés 2013: 320) su película “es un panfleto” y para Sarah Mauriacourt (Entrevista 1) “era importante ser parte del movimiento, mostrar su experiencia” al igual que para Sylvain George y Twiggy Hirota como se verá más detenidamente en los análisis de *Vers Madrid* y de *Dormíamos, despertamos* quienes se consideraban también activistas. Así como, sus películas son consideradas una forma de colaborar con el movimiento, una especie de armas pacíficas, que usar en la batalla que plantea el sistema, son de alguna forma inherentes a los planteamientos de cambio social implícitos en la participación del mismo.

El documental 15-M no es únicamente docuactivismo

Los documentales constituyen, debido a unos modelos de producción fundamentalmente amateurs y cuyos realizadores, en ocasiones con escaso bagaje fílmico, una suerte de obras nacidas como “crónicas de la urgencia militante” (Álvarez; Hatzmann; Sánchez Alarcón 2015: 56), sin embargo y a pesar de ello el documental del 15-M no es únicamente docuactivismo⁴⁴, es decir, una forma de activismo en formato documental.

En los colectivos fílmicos o en las asociaciones de vídeo de décadas anteriores (Kinter 1994, Brunow 2015: 108-125) se advertían cuestiones relacionadas con el videoactivismo por lo que se percibe cierta linealidad en las mismas y responden a necesidades de asociación y de puesta en común, así como en el desarrollo de prácticas colaborativas como respuesta al individualismo que se deconstruye del sistema imperante. En el caso del 15-M los colectivos que colaboraban en las comisiones de comunicación y de prensa realizaban cursos y workshops en la plaza con el fin de que los

⁴⁴ Se habla constantemente de activismo en documentales es decir documentales que muestran formas de activismo, de activismo social como la nueva sección dedicada a ellos en el festival DocusUA INTERNATIONAL HUMAN RIGHTS DOCUMENTARY FILM FESTIVAL (<http://docudays.ua/eng/civil-pitch/>), o como llaman sus productores a la web de visionado online Films for action (filmsforaction.org) en la que se encuentran documentales comprometidos sobre temas sociales así como dedicados a la activación de las audiencias, de películas activistas en la relación de películas controvertidas 2013 de Daze (<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/17799/1/top-ten-activist-films>), también se habla de reconocer el activismo a través de los documentales (Stover 2013) así como de *activismo documentary* (Brown 2017) para hablar de cine militante en Argentina. Todas estas nomenclaturas tienen en común el activismo, su representación, el fin de activación social y la temática comprometida y el cariz político que adquieren los filmes. El formato pasa a un segundo plano en la terminología usada para denominar los espacios en que se hayan las películas aunque en la representación de la realidad aún siga siendo primordial el documental. De esta forma existe una aproximación inminente a la relevancia del contenido para la delimitación de lo que se conoce bajo el término cinematográfico y que nos pone en expectativa y ofrece claves para *social movement documentary*. Puesto que en el caso que nos ocupa la acepción de docuactivismo que manejamos aquí se relaciona más bien con el videoactivismo o las más formas más actuales de producción documental en web como se verá a continuación.

participantes se concienciasen de las posibilidades que ofrecían los medios para la participación en la agenda política de un estado o de un sistema. Ello pasa por el uso del digital en sus formas audiovisuales y por el emplazamiento de las piezas en la web con el fin de generar repercusión pública. En *Dormíamos, despertamos* cuenta Nicky (activista digital), que pretendían continuar viajando con el fin de empoderar a las clases empobrecidas en países como Egipto o Argelia, pero que se dieron cuenta de la necesidad que también existía en España y que continuarían viajando hacia el sur una vez terminada esta revolución. Así como, en los movimientos indigenistas en Latinoamérica cuando se desarrollaron modos de cinema participativo a través de la formación de los habitantes de zonas rurales o minorías sociales en las ciudades con el fin de que, a través de las cámaras, se hicieran con la información y pudieran generar sentidos sobre sí mismos. Al igual que los movimientos sociales de los 70 y 80 como el movimiento de trabajadores, el pacifista, el feminista o la lucha antinuclear usan el vídeo como forma radical de empoderamiento de la población frente a las formas cinematográficas tradicionales más costosas y menos flexibles, hoy la traducción se obtiene en móviles e internet.

En definitiva, estos modelos de participación ciudadana afectados por los medios y basados en estos poseen las mismas funciones en unas y otras décadas, reivindicación social frente al sistema y empoderamiento de la ciudadanía en su individualidad y como grupo, “solo” que en la que nos ocupa, pasa por el digital e internet como plataforma de archivo, de intercambio y de reivindicación a escala global a bajo coste. El docuactivismo (participado del videoactivismo) sería por tanto una forma de activismo cuya base es el formato documental. Tanto el contenido como la forma de abordarlo serían cuestiones de relevancia secundaria. Podría tratarse entonces, teóricamente de cualquier cosa con independencia de que los fines fueran sociales o no, así como de que representase un movimiento social o no o se constituyese dentro del entramado social o en su contra. Se trataría, por tanto, de un perfil de activismo basado en las bases documentales de creación audiovisual con funciones ligadas al activismo político y social marcado por los medios de comunicación social e internet.

El docuactivismo podría considerarse una variación del videoactivismo, en cuanto a que se encuentra ligada al desarrollo tecnológico originariamente. En su momento el vídeo era el nuevo medio, ahora esta función la ocupa la red y el docuactivismo se basaría en la web y, por lo tanto, potenciaría a aquellos formatos que adoptan el medio web como relato: los documentales interactivos, i-docs, docuwebs y todas aquellas formas creadas online a partir de la recepción y la forma de visionado (nunca denominados documentales

sino *media objects*, *documentary projects*, *web media documentaries*, etc.). Como ya advierten Nash, Hight y Summerhayes sobre lo especial y diverso que aparece en el medioambiente de las nuevas tecnologías y los medios en las plataformas documentales “[t]he media object can be thought of as a pattern of interaction as much as an apparently tangible object” (Nash; Hight; Summerhayes 2012: 2-3). El docuactivismo se relaciona también con lo que Zimmermann y De Michiel han acumulado bajo *Open Space New Media Documentary*, y que lo es, en cuanto a que conforman espacios en la web donde generar encuentros y colaboraciones⁴⁵, y que, en repetidas ocasiones denominan como proyectos documentales y no como documentales. Los temas son variados, lo central es el punto de encuentro porque se convierte en contexto receptivo y productivo, y en esta sinergia se localiza el pilar de los mismos. Por lo que tiene más de relación y de vínculo que de completitud y de propuestas cerradas como lo hace el documental tradicional (si se quiere), en su intento de fortalecer a través del discurso, el relato de los movimientos a los que presenta. De esta forma, tendemos a mirar desde la barrera a estos acercamientos sobre las tendencias interactivas documentales a través de internet para algo más que lo que supongan la generación del mensaje y del relato en producción o como transporte en términos de circulación. Un documental lo es en su unidad y en su terminación, al igual que la apertura y la falta de conectividad son característica de los webdocs y los i-Docs en un intento de asimilación al sistema y de que la interactividad se convierta en la forma de introducir a la audiencia en lo que el documental representa o en sus diferentes representaciones. Como se afirmaba en el capítulo anterior, para los documentales de nuestro corpus la web tiene un papel como archivo y de vía de transporte más que como espacio de sinergia colaborativa de producción documental, con excepción de escasísimos proyectos.

Nos hallamos ante documentales de un formato tradicional de duración entre 30 minutos y dos horas en el que el discurso se encuentra delimitado por la terminación de la pieza y su constitución en unidad. Los webdocs y i-Docs poseen interesantes funciones y favorecen un tipo de dinámica de recepción que atiende a las posibilidades de los participantes. Sin embargo, crean un tipo de relato que, aunque puede compararse audiovisual y cinematográficamente con el documental, deja de serlo en cuanto a las

⁴⁵ Estas autoras definen cuatro rasgos fundamentales sobre los que se mueven los proyectos web: “small places, designing encounters, polyphonic collaborations, and inviting spaces”. (Zimmermann y De Michiel 2018: 100). Estas “arenas” conectan con las formas en que se exhiben y transportan los documentales de nuestro corpus, como se verá más adelante (sus imágenes son tomadas de la web), pero no en cuanto a la pretendida localidad, ni a los intentos de reappropriación en nuestros casos, así como a la pérdida de la figura autorial. La mayoría de los documentales no poseen una web o un espacio en el que interactuar por lo que tampoco coinciden con estos escenarios.

dinámicas que lo rodean. Estos crean modelos de recepción acordes a las formas de relación de usuarios y consumidores y se alejan del público receptor de información como propuesta de autoridad, independientemente de que los autores sean partícipes por su experiencia con la realidad o como realizadores. Ello quiere decir que la consideración de autoridad se relaciona con una obra en cuanto a su totalidad, de la que existen una o varias personas, una colectividad o un grupo del que puede hablarse como responsables en la distancia, con la que se colocan frente al hecho y lo contemplan en su contexto y contradicción.

Además, los fines, así como, la relevancia que se le concede a ciertas pautas formales los alejan de este formato web, véase el caso de *Banderas Falsas* (Serrano Azcona 2011) o *Vers Madrid* (George 2013) por poner un ejemplo, ambas suponen una reflexión solo en su completitud y en la relación que establecen los propios realizadores entre los elementos que proponen, sin que ello limite nuevas significaciones. De este modo, en nuestro corpus las piezas más cercanas al docuactivismo en su afección de contrainformación, de inmediatez⁴⁶ apenas se relacionan con el medio web como espacio creativo sino como lugar a través del que recibir y fluir, y mantienen, a pesar de encontrarse entre ellos los más breves, un carácter tradicional, en el que la web posee un sentido más utilitarista que utópico. Además, se observa también en estos una inversión de las ventanas de exhibición, algunos documentales son llevados en primera instancia a festivales y después a proyecciones más populares, para ser colgados solo posteriormente en la web o incluso no colgarlo de manera abierta y libre sino en plataformas de pago (como será analizado más adelante), muy a diferencia de lo que ocurre con los diferentes formatos audiovisuales online tratados anteriormente cuya pretensión y plataforma primera y última es la web. Frente a la falta de correspondencia con las posibles conceptualizaciones actuales se pone de relieve la necesidad de encontrar otro modelo terminológico más preciso.

Social Movement Documentary, el corpus documental 15-M

El término *social movement documentary* no llega a ser delimitado de ese modo con anterioridad, las ilustraciones más cercanas sobrepasan las fronteras de un único

⁴⁶ Tráigase aquí a colación algunas de los filmes que más se acercan a este formato de inmediatez y que sin embargo, no cumplen con las características del videoactivismo y aún menos con la funcionalidad del medio web como espacio de interacción y creación cooperativa: *Ensayo de una revolución*, Pedro Sara y Antonio Labajo; *Gritos en el cielo*, Lumimaa collective (Sakari Laurila); *Inside 15M: 48 Horas con los indignad@s*, Miguel en la red, 2011; *La Plaza, la gestación del movimiento 15M*, Adriano Morán (ampliación y mejora de *Acampada Sol*); *Todos cuentan 15M*, David Serrano Bouthelier)

movimiento, puesto que intentan definir en términos históricos el desarrollo de los movimientos sociales según el cine. *Protest Film Bewegung* (Hoffman; Wottrich 2015)⁴⁷ incluye desde los comienzos del vídeo en los movimientos sociales en el espacio alemán hasta el 2005, con el fin de analizar la forma de implementación política en el cine de movimientos sociales, aunque apenas contempla la actualidad digital. Algo parecido ocurre en el caso de *Politik des Bewegungsfilms*⁴⁸ (Zutavern 2015) este libro abre el espectro al espacio germanoparlante (Suiza y Austria) y aporta, como recuperaremos a continuación, relevantes claves para la comprensión de lo que su autora ha denominado “cine de movimientos” aunque en general trata la forma en que la política se encuentra en estas obras.

Existen otros casos en los que se utiliza el término en sociología, aunque el documental no se presenta como objeto de estudio en sí mismo sino como texto para estudiar a los movimientos sociales. Como Pamela Oliver quien se refiere a los “documentaries about social movements” como una forma de conocimiento de los movimientos, sin representar para ella un objeto de estudio; Howley (2008: 98) señala la relevancia de su análisis para el estudio de los movimientos sociales y habla de “activist video” pero no relaciona el documental como género sino que, más bien, se refiere al dispositivo o como Rashtag (2012) quien en un estudio sobre la “Justicia Global” remite a la relevancia de los documentales sobre los movimientos sociales para comprender el poder que tienen para los propios movimientos y denuncia la falta de atención concedida hasta ahora.

En el mundo hispánico, el estudio de los documentales sobre movimientos sociales se encuentra bastante extendido en el ámbito cinematográfico pero se centra en géneros o modalidades del documental como el cine militante, el cine participativo, el cine colaborativo, el cine de intervención o el cine político, los cuales, se dan en relación a reacciones sociales ante la injusticia en torno a los años 60 y 70 y se denominan según sus colectivos: Cines de liberación, Cines de base, Ukamau, etcétera, y que en conjunto Getino y Solanas aunarían bajo Tercer cine (1969; 1973). La mayoría de estos estudios se relacionan o bien con iniciativas concretas o bien con espacios nacionales delimitados, y en la relación que establecen con el poder (Paranaguá 2003; Getino; Velleggia 2002; Velleggia 2009). El cine militante argentino (anterior y) de la actualidad (2001-2002)

⁴⁷ La traducción para el título que más se aproxima es “Movimiento de cine de protesta”. De este tomo retomaremos posteriormente ciertas definiciones sobre el concepto contrahegemonía/ contrainformación.

⁴⁸ La traducción para el título que más se aproxima sería: “Política de las películas de movimientos sociales”.

cuenta ya con gran representación bibliográfica⁴⁹ y se erige como referencia junto con el chileno aún más vigente (2011-2013)⁵⁰ para el espacio latinoamericano (siendo ambos países los que cuentan con mayor producción documental).

En el caso concreto de España existen dos trabajos a rememorar sobre el cine de los 60, 70 y 80: *El cine militante* de Andrés Linares (1976) y la tesis de Arnau Roselló *La Guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español* (1967-1982) de 2016 la cual estudia con gran exactitud el caso del “cine de guerrilla” en España. Por ello, aunque solo lleguen a estudiar hasta el cine creado en 1982, nos servirán para comprender mejor el espacio que el cine comprometido ocupa en España tradicionalmente. En torno al panorama actual en España existen artículos, como los ya citados (Benavente, Bouhaben; Jódar Alvarado y Barquero Artés) pero ningún monográfico relacionado únicamente con un cine político o contrahegemónico y aún menos documental. Por ello, lo relevante en este caso es conocer lo anterior para descubrir las diferencias con lo actual, no debe esperarse correspondencia con otros movimientos cinematográficos anteriores (Rancière 2013: 14) sino encontrar líneas transversales en los modos de funcionamiento y en las herramientas usadas para ofrecer nuevas reflexiones y con ellas, análisis de las formas del decir y del crear.

Por ello partimos de la necesaria definición de lo que hemos considerado cine militante, puesto que se considera la base de referencia para el espacio histórico de partida y sobre la que se construye, la pieza documental según el imaginario de quienes realizan las obras, y porque sin duda esta conceptualización se encuentra dentro o como parte del término *social movement documentary*.

El cine militante es aquel intento de apropiación de la realidad con fines contrainformativos en un anhelo de cambio social y político a través de un relato crítico con la realidad. El cine se ve como artilugio de concienciación y transformación de la sociedad por su poder informativo y de colaboración entre sus creadores. El proceso de filmación y de circulación suele poseer tintes alternativos e independientes de la industria y del cine comercial. Esto da lugar a producciones pequeñas en relación a obras y

⁴⁹ Bustos, Gabriela (2006): *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires, La Crujía.; Paladino, Diana (Dir.) (2009): *Documentalismo y militancia (2001-2008)*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires; Campo, Javier. 2012. *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.; De la Puente, M. & Russo, P. (2004). *El compañero que lleva la cámara – cine militante argentino contemporáneo*. Tesina de grado de la Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. (Inédita).

⁵⁰ Estévez, Antonella (2010): “Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo” En: *Aisthesis*, 47, 15–32; Ruffinelli, Jorge (2005): “Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)”. En: C. Torreiro y J. Cerdán, eds. *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra. (2011).

formatos industriales de reducida circulación relegada a la exhibición alternativa. Otros autores añaden como característica su orientación no comercial (Zallo 1988), (Dodaro, Marino; Rodríguez 2009: 34). En el caso que nos ocupa, el fin último del cine es extender las redes de los documentales hasta llegar a un público lo más amplio posible. Para ello es necesario entrar en vías alternativas de circulación, lo cual no se encuentra reñido con una exhibición en cine o remuneración económica aunque sí con una financiación externa como veremos a continuación.

*Social movement documentary*⁵¹ da nombre a aquellos documentales que dan imagen y presentan a los movimientos sociales en un relato de sobriedad a base de retratos de realidad. Estos movimientos sociales son contemporáneos y se hallan en un momento de audiovisualización del contexto que los rodea en el que la propagación de contenidos, se adecua a una forma de autobiografía a través de la presencia en la red. La finalidad primera es la presencia digital a partir de la captura en directo en un primer momento y, su adopción posterior, en discursos de espíritu contrainformativo y contrahegemónico que contribuyen a la constitución del movimiento y a su reflexión.

Esto quizás pueda relacionarse con la definición que se revisa constantemente en el libro *Protest Film Bewegung* para una *Gegenöffentlichkeit* (Counter-Public), “contrahegemonía” y que queda precisado por Klaus Kreimeier⁵²:

[E]s imprescindible un aparato público reinante como instancia represiva y autocrática; que no permita ni dé lugar a partes de lo público ni a discursos controvertidos. La contrahegemonía debe romper con ese tipo de mecanismos enquistados y datos reprimidos y sacar a la luz pública opiniones que ofrezcan a la sociedad recursos suficientes para una revisión de sus conflictos (Kreimeier 2015: 25).

Y que puede completarse con la información contenida en el último capítulo del puño de Malte Voß⁵³ (2015: 161):

⁵¹ La adjetivación de movimientos sociales facilita el uso del término con un sentido englobador y, sobre todo, lo hace definitivamente transnacional como es el caso de los documentales y de los propios movimientos sociales a los que destina referirse. En español sería documental de movimientos sociales.

⁵² “Vorausgesetzt wird eine herrschende Öffentlichkeit als autokratische und repressive Instanz; sie lässt weder unkontrollierte Teilöffentlichkeiten noch kontroverse Diskurse zu. Gegenöffentlichkeit soll die solchermaßen versteinerten Verhältnisse aufbrechen, unterdrückte Fakten und Auffassungen zur Sprache bringen und somit dazu beitragen, die Gesellschaft zu einer diskursiven Bearbeitung ihrer Konflikte zu befähigen” (Kreimeier 2015: 25) Traducción propia del alemán.

⁵³ “Gegenöffentlichkeit ist ein Konzept einer sich gegen die Hegemonie der Massenmedien richtenden alternativen Medienarbeit. Gemeint ist eine Opposition zu den «hier und heute praktizieren Formen von Öffentlichkeit, gegen die vermittelt privatkapitalistisch und/ oder öffentlich-rechtlich organisierter Medien hergestellte Öffentlichkeit»” (Voß 2015: 161). Traducción propia del alemán.

[C]ontrahegemonía es un concepto que se dirige a través del trabajo mediático en contra de la hegemonía de los medios de masas. Se entiende con ello una oposición a las formas del aquí y ahora practicadas por lo público, que a través de unos medios organizados de forma capitalista y privada y/o pública, así como, legalmente representan lo público (Voß 2015: 161).

De estas definiciones se sobreentienden dos líneas coordinadoras que nos parece fundamental reformular en relación a nuestro corpus. Por un lado, debe existir una hegemonía basada en lo público sobre el sentido y las formas de lo social que no permitan la circulación de contenidos y que, por lo tanto, permita el surgimiento de nuevos discursos contrahegemónicos que no tienen cabida en los medios convencionales y, que obligan a procurarse nuevos canales de producción, distribución, recepción así como en los parámetros del relato y que como se defendía en el punto anterior posee una potente relación en el presente con la duración de las piezas. Por otro lado, estos sentidos contrahegemónicos y nacidos con tal función deben tratar de romper con las formas represivas y autocráticas que practica el poder –lo público- y ofrecer alternativas a la población con las que esta pueda revisar sus conflictos. Además, debe hacerlo oponiendo sus formas a la de los medios institucionales y públicos.

Estos documentales muestran la conexión existente entre los presentes y los medios de comunicación, así como, con las formas de expresión digitales, tanto aparatos de grabación como de edición y de montaje, y la necesidad de presencia en la web. El 15-M es a la sociedad, lo que los medios alternativos a los tradicionales⁵⁴. Por lo tanto, la repercusión medial en los canales alternativos de exhibición genera nuevos senderos sobre los que se edifican mensajes de actuación alternativa y de disposición social frente al poder establecido que denuncia el 15-M.

Estas similitudes entre el movimiento y la capacidad del audiovisual, lo son pues este modelo comunicativo es el más cercano a la participación ciudadana y más permeable a los cambios y posee el poder de albergar estos mensajes como identificadores de la situación actual sociopolítica de un país, como reflejan los numerosos estudios en torno al videoactivismo y las redes sociales con motivo del 15-M a los que hicimos referencia en apartados anteriores.

⁵⁴ Esta creación audiovisual y estos modelos de recepción eran inimaginables hace 30 años. Por ello debe tenerse en cuenta que este rasgo, que ha sido señalado como característico del videoactivismo (Galán Zarzuelo 2012: 107), no es excluyente para el documental, puesto que este documental tiene unas características que lo enmarcan en una producción y circulación determinadas y en unos fines también muy diferentes. Más bien al contrario, las redes sociales y la presencia en red, las “tecnologías de la instantaneidad” (Bustos 2006) propician que cualquier tipo de creación, sea del género que sea, se encuentre disponible en internet de forma abierta e inmediata con el fin de extenderse lo más rápidamente posible y sin pasar por otras ventanas de exhibición, independientemente de que se trate de una creación autorial o con unos fines mercantiles más extensos que los anteriormente señalados.

Estos documentales, por tanto, se refieren en la mayor parte de su contenido al movimiento en sí, las causas y consecuencias pueden encontrarse como referencias, pero, al menos un tercio aproximado del metraje, se refiere al 15-M en este caso, al acontecimiento en concreto al que se refiera⁵⁵.

En este sentido, no debe olvidarse que el movimiento 15-M a pesar de darse dentro de las fronteras españolas no puede desgajarse del contexto transnacional en el que se ubica como consecuencia de una crisis global y como parte de un entramado de circulación internacional. Pensemos en los ejemplos de *Tres instantes, un grito* (Barriga), *Indignados* (Gatlif 2012) o *Vers Madrid* (George 2013). Los tres documentales son una mezcla internacional y una superposición de contextos que generan significados que eminentemente traspasan las fronteras del propio movimiento y los pone en relación con las problemáticas globales, a pesar de que, gran parte de lo que vemos en pantalla tenga lugar en España. De esta forma, nos encontramos con las ambigüedades inherentes de lo transnacional. El corpus presenta características propias (características espaciales en las que se desarrollan y como reacción del contexto político o histórico para definir las reivindicaciones propiamente “españolas” que se dan en el corpus (pensemos en la necesidad de dedicar dos apartados a “Dictadura y transición” o a “La plaza del Sol” en torno la fuerza simbólica del pasado más reciente y Madrid) y, a la vez, características que como a partir de los tres documentales nombrados anteriormente, acercan al movimiento al mundo.

Existen estudios que se centran en el análisis de corpus de documentales según una nacionalidad y/ o concentrados en algún género específico, por ejemplo, en torno al *cinéma militant* francés y al *radical cinema* americano en torno al movimiento del 68 o el videoactivismo en Canadá, Gran Bretaña o EEUU (Harvey 1978; Nigg; Wade 1980; Marshall 1985; James 1989; Beyerle, Brinckmann 1991; Attack 1999; Blondeau 2007; Drew 2007; Reekie 2007; Layerle 2008 vgl. Zutavern 2015: 11). Y que nos sirven porque encuentran vinculaciones contextuales en las obras según las circunstancias nacionales en las que se crean.

En la misma dirección, con unas variables más limitadoras y a la vez más específicas, aunque sin perder de vista la relación inherente según el poder institucionalizado, Stephen Crofts (1998: 389-393) señala en un interesante artículo ocho

⁵⁵ De este modo, los documentales biográficos, en los que la figura primaria es un personaje de relevancia para el movimiento no tienen cabida en este tipo de documentales, puesto que, tanto el relato como el discurso se plantea unitario frente a la colectividad que conforma la verdad multitudinaria, mientras que lo comunitario a través de la compilación de voces es la forma más usada de representar al movimiento.

variedades de “nation-state Cinema” –a partir de la relación de siete variables construidas a partir de dos ejes, los cuales se dividen para dar lugar a cuatro tipos de modelos de producción según se encuentran regulados y controlados por el estado y en las variedades genético-culturales: Industrial, cultural y política.

Fuera del control del estado (“Other or outside state provision”) existirían dos únicos tipos el “Third Cinema” y los “Sub-state cinemas”, los cuales se encontrarían ambos en la vertiente “political (anti-estate)” (o antisistémica añadiríamos nosotros) frente al resto de las variedades que se acercarán a vertientes culturales e industriales. Estas variedades de cine construirían cada una a su modo, nociones nacionales a través de la representación de la nación en la que se inscriben y dando lugar a cines nacionales dentro de unas fronteras, siendo a su vez estas permeables. Estos cines políticos e independientes se encargarían de representar a las minorías y podrían ser los cines: catalán, aborigen, Chicano o galés. Estos, además, se caracterizarían por modos artesanales de producción e incluso podría tratarse de piezas prohibidas o censuradas y, generalmente, más vistas en el extranjero que en el propio país. Parece que existen ciertos parámetros que pueden ayudarnos a delimitar nuestro corpus como veremos a continuación puesto que los documentales del movimiento 15-M serían una forma de lo que Crofts ha denominado *Sub-state cinemas*.

Las conceptualizaciones según países, modos o las propuestas de Crofts según la relación con la institución Estado nos sirven para visualizar ciertos marcos y a la vez reconocerlos como limitantes. La nación en el caso estudiado sería España, con fuerte representación madrileña y con gran presencia de Cataluña (lo que ya genera ciertas dificultades), pero podría extenderse a otros cines nacionales en cuanto a que la temática, el problema y la reacción sería lo común, y la finalidad también sería la misma. En el caso que nos concierne se cumple con la mayoría de las nociones, aunque no se entiende todo ello como un corpus de carácter nacional, sino más bien como una construcción para la población, en la que ésta es española pero que no se limita a ella, sino que se comprende como punto de partida. Se trata además no de un corpus cinematográfico con temáticas variadas y a lo largo de la historia, sino que representa un periodo de tiempo determinado y se encarga de trabajar cuestiones que giran únicamente en torno al mismo hecho: el 15-M.

Asimismo, podría hablarse, igual que el Third Cinema se relaciona fundamentalmente con los cines anti-imperialistas latinoamericanos, de un tipo de cine de los movimientos sociales antiliberales, anticapitalistas para el caso que nos ocupa y

que se posiciona contra el sistema, ya representen al 15-M, a la revolución en Egipto o a la ocupación de Wall Street. En reducidas palabras el 15-M: “[C]omo el resto de los movimientos internacionales de las plazas que emergieron en 2011, es una respuesta al expolio de la riqueza por parte de las élites del neoliberalismo global” (Moreno-Caballud 2013: 102), al servicio de las cuales se encontrarían los gobiernos corruptos o líderes incompetentes (Cameron 2014: 2) y, por lo tanto, pueden servir de índice de otros movimientos anteriores y posteriores al 15-M. En la misma dirección, la producción y la recepción se encuentran en el mismo estado precario y minoritario que en el *Substate cinema*, pero en el contexto tecnológico presente ya tratado hojas más arriba y que necesitamos recuperar, para demarcar el contexto actual en el que lo pequeño parece poder convertirse en algo grande a través de la web.

Las posibilidades locales o nacionales en la medida en que participan de la web, se centran en la posibilidad de los movimientos y su expresión alternativa para crear otros territorios frente al contexto capitalista en que se sumerge la población a nivel global (Stein; Kidd; Rodríguez 2009; 2010; Zimmermann 2000; 2016, Zimmermann; Hudson 2015, Zimmerman; de Michiel 2018). Lo que significa que la transformación social a través de los medios de comunicación se propone inherentemente de forma planetaria. Puesto que las posibilidades de acceso y el funcionamiento de la web son eminentemente transnacionales (Castells 2011: 15) las posibilidades de traslación se observan también transculturales y esencialmente extrapolables, según unos principios que reúnen a las víctimas frente a los responsables, o, más bien, que unifican al pueblo frente a los mandatarios.

Los documentales que se ponen a disposición en internet debido a la relevancia de las manifestaciones con símiles propósitos a los del 15-M en otras partes del mundo, suponen la participación global del conocimiento del movimiento independientemente de la dirección internacional de los contenidos⁵⁶. En este contexto se define como una actividad transnacional que, aunque se encuentre presente dentro de unas fronteras, tiene repercusiones globales y que los obliga, por tanto, a cierta transculturalidad comenzando por el bilingüismo o el subtítulo, y continuando a través de las colaboraciones

⁵⁶ Pensemos en las plataformas de mediactivismo que proponen otros movimientos actuales como el de Tahrir o el de Wall Street, pero, sobre todo, pensemos en que se trata de movimientos sociales, casos marginales que necesitan de una voz alternativa, y en qué ha ocurrido desde el momento de producción de sentido hasta el momento en el que nos encontramos. *Tahrir* (2011, Stefano Savona), *The square* (2013, Jehane Noujaim) 99%; *The occupy Wall Street Collaborative Film* (2013, Audrey Ewell fundadora y directora y Aaron Aites productor y director), *Occupy: The Movie* (\$3) (Corey Ogilvie, 2013), *Occupy Love* (2013, Velcrow Ripper) o *Rebellion* (2013, Hermanos Riahi) entre otros, son algunos de los documentales para estos movimientos.

internacionales o la participación en festivales en cualquier lugar del mundo. Lo que a su vez se asocia a los modelos transnacionales de distribución y que, al fin y al cabo, repite las formas inherentes a un medio que, desde sus orígenes, ha sido en último término, un fenómeno transcultural (Chow 1998: 174) ⁵⁷.

La producción de un *social movement documentary* debe cumplir con el carácter de independencia que le otorga no pertenecer a ninguna plataforma ajena al movimiento y con ánimo de lucro que pueda ejercer influencia a cambio de contraprestación económica antes de la ejecución de la pieza. Esto eximiría a los documentales, cuyo formato y duración no ha sido modulado, una vez se pone a disposición de un exhibidor el cual le ofrezca recompensa económica. La producción se nutre de la experiencia de quienes participan en él como personas independientes e individuales, así como colaboradores a nivel de colectivo en materia cinematográfica, como en el caso del apoyo de los grupos de comunicación que ofrecieron su metraje a los documentalistas o aquellas personas que ofrecieron sus estudios y mesas de edición para el montaje de los mismos de forma altruista. La tendencia cooperativa que se desprende de estas prácticas generosas se encuentra reñida con los modelos colaborativos y horizontales propuestos.

El cine como medio se ha constituido desde sus inicios en cuanto a que es una obra de arte colectiva pero bajo la responsabilidad final unitaria o bien, de una, o de varias personas. La dudosa consecución de una pieza de tamaño envergadura cuyos fines solidarios la convierten en un trabajo extra en un momento de crisis en el que los reunidos se encuentran allí por la falta de medios económicos, parece que se constituye, más que como una traba hacia la colectividad política, una emancipación individual, de uso y disfrute positivo a disposición de quienes lo deseen. La generación de voces se convierte entonces en una forma de multiplicar la realidad sobre el mismo hecho y las diferentes acepciones del mismo.

La distribución y circulación de los documentales se enmarcará en las vías alternativas. Tradicionalmente ni el tema ni las formas han tenido una acogida comercial y, por lo tanto, la sala de cine será la ventana de exhibición última. El primer espacio es la presentación pública en salas de visionado cercanas a la comunidad, tales como

⁵⁷ La pregunta de si se trata de un cine español del 15-M, es sobrepasada por la transnacionalidad del mismo porque ni la temática es puramente nacional ni el contexto genético del corpus lo es: directores internacionales, intervinientes internacionales, constante vinculaciones con cines y con realidades internacionales, recepción, circulación y reappropriación también internacional. De esta forma, nacen nuevas posibilidades de observación que ensamblan lo local y nacional con lo transnacional y fronterizo, en cuestiones tanto de contenido como de formas. Existe un dossier de 2015 en *Journal of Spanish Cultural Studies* en el que se debaten estas características del cine español como espacio transnacional según su actual adscripción digital que hace un recorrido completo al respecto. Más referencia: Binimelis; Cerdán; Fernández Labayen (2015.)

asociaciones o espacios dedicados al arte o al activismo, así como en torno a los espacios en los que se reúnen las secuelas del movimiento. Después, o de forma simultánea, aparecerá en la web como plataforma abierta y global. La trayectoria del documental dependerá a partir de aquí de la circulación o no por festivales, los cuales, a pesar de ir adquiriendo relevancia, aún ocupan puestos inferiores en comparación con la ficción, y en puestos aún de menor reconocimiento aquellos festivales politizados dedicados a temáticas militantes o sociales. La ventana televisión se haya prácticamente inexistente y los documentales y, por tanto, el contexto genético de los mismos, se encuentra restringido y fuera de los circuitos comerciales. Dando lugar a un género chico, a un *minor cinema* como se proponía más arriba y que, sin embargo, hace del contenido y del movimiento algo de envergadura por la basal situación que le concede ser palanca de empuje hacia el cambio, así como herramienta de la emancipación social comprometida.

Las posibilidades que ofrece el documental parece que se vinculan con la necesidad de un relato comprometido y comunitario, múltiple y que a la vez llegue a la audiencia de la manera más amplia posible. Las formas documentales se comportan aquí frente a la ficción como un modo de actuación y de relación con la audiencia: “distinction between fiction and nonfiction is not based solely on intrinsic textual properties, but also on the extrinsic context of production, distribution and reception” (Plantinga 1997: 16). Las calamidades que afronta el documental frente a la ficción y la aceptación de ciertos marcos irremediables de producción y circulación de las piezas no son sino una toma de partido, una forma de resistencia.

En otros ámbitos, como en la proveniencia de los creadores, existen también divergencias. Como en los 60, 70 y 80 se formaron grupos y movimientos de cine y vídeo en torno a instituciones públicas como universidades y a otros centros ya existentes de movilización en los que se ponían a disposición una serie de posibilidades técnicas y de espacio para los responsables. En este caso la adscripción a las universidades o a centros fílmicos no es tan clara y en gran cantidad de casos, se trata de presentes militantes y en ocasiones con un rasgo amateur. Del mismo modo, y, en consecuencia, existía una cierta ambición por superar, diferenciarse o parecerse a las referencias anteriores, de los años 20 y 30 en términos fílmicos, algo que no ocurre en la actualidad como ya ha señalado Voß (2015: 161-172). En el caso del *social movement documentary*, cercano aquí a la definición de realismo fílmico que ya citábamos anteriormente, no tiene por qué ser así. Como puede observarse en nuestro corpus, no existe ninguna línea prefijada sobre la que se puede o en contra de lo que se debe crear, sino que más bien cada director o directores

traducen la realidad según las posibilidades que tienen a disposición sin olvidar el estado de crisis, así como tampoco su proveniencia como participantes frente a su rol como realizadores.

En relación con ello se encuentra la orientación generalmente positiva hacia el documental y una postura, si no acrítica, comprometida y militante con el relato. Ello se relaciona con la definición de Zutavern⁵⁸ (2015: 13) ofrece para el film de movimientos como “una película (vídeo), que se refiere de forma positiva a un movimiento social, aunque ello se dé según la relación que se establece entre las condiciones de producción, distribución y recepción y las construcciones textuales y los efectos políticos que resulten de dicha relación”⁵⁹. Esta conceptualización arroja claridad en torno a una significación sobre el sujeto cine y nos interesa en la medida en que se ajusta al formato vídeo pero sobre todo por la relación que Zutavern observa en la contemplación del contexto en el que nace, se desarrolla y circula la película como un espacio propicio hacia la aceptación del movimiento.

El filme de movimientos debe entenderse como un espacio político de comunicación. Este se encuentra constituido por una serie de características estilísticas, lugares de representación, prácticas, expectativas ideológicas y funciones las cuales se relacionan con presuposiciones políticas de forma que los filmes pueden ser y funcionar políticamente de muy diferente modo: se pueden relacionar con otros espacios políticos de comunicación y producir efectos políticos indirectos, así como, pueden dividir su propio espacio comunicativo y favorecer efectos políticos de este modo.⁶⁰ (Zutavern 2015: 79)

Se habla de cine de movimientos en la implicación de convocatoria y reactivación de la sociedad, un espacio de comunicación política y de lo político a través de los modos

⁵⁸ En su libro trata de esclarecer el significado de política a partir de los documentales del marco germanófono desde 1960 estudiados en una reflexión sobre el estado del concepto de política en cine según Rancière. Las capacidades de colección del libro establecen formatos que acuden a la actualidad para hablar sobre el pasado y que facilitan sin duda una revisión de los documentales actuales, sin perder de vista sus referencias y características como sujetos del presente. Existe un artículo de Isabel Estrada (2017) sobre el cine del siglo XXI en España que pone de relieve estas tendencias a la revisión del pasado en el cine español desde el presente que dan lugar a reflexiones que aportan luz sobre las transversalidades históricas en la creación actual y por ello su texto nos sirve aunque habrá que ampliarlo como se propone a continuación.

⁵⁹ “Ich verstehe unter einem Bewegungsfilm einen (Video-)Film, der sich positiv auf eine soziale Bewegung bezieht, wobei sich diese Beziehung aus bestimmten Produktions-, Distributions- und Rezeptionsverhältnissen und den daraus resultierenden Textkonstruktionen und (politischen) Wirkungen ergibt” (Zutavern 2015: 13) Traducción propia del alemán.

⁶⁰ Der Bewegungsfilm ist als ein ‘politischer’ Kommunikationsraum zu verstehen, der sich durch eine Reihe stilistischer Merkmale, Aufführungsorte, Vorführpraxen, Erwartungshaltungen und Funktionen konstituiert, mit denen unterschiedliche Vorstellungen von Politik verbunden sind, sodass Bewegungsfilme auf unterschiedliche Weise (als) ‘politisch’ aufgefasst und wirksam werden: Sie können sich mit anderen, politischen Kommunikationsräumen verbinden (dem Unvernehmen sozialer Bewegungen) und so indirekt politisch wirken, sie können ihren eigenen Kommunikationsraum ‘spalten’ und damit politisch wirken (Zutavern 2015: 79) Traducción propia del alemán.

y de los mensajes. Por lo que en su vínculo con otros espacios tienen también efectos políticos. La presencia del movimiento es un despertar necesario, una consecuencia fundamental que nace de la consciencia de estar participando de un acontecimiento revolucionario con valores que se dirigen hacia un cambio progresista y social ineludible.

De este modo, la orientación se impregna de las razones del movimiento y parece acercarse a valores colaborativos y horizontales que encuentra vínculos con el videoactivismo de los 80. También adopta sustratos de las iniciativas participativas y comunitarias de los 60 y posteriores, aunque no esté desprovisto de cláusulas más tradicionales en cuanto a la función final de emancipación (además, tiende a cierta unidad artificial en las voces). La imagen del movimiento y el formato de los documentales concuerdan con formas directas y favorables, revalorizando la alegría y la unión del pueblo frente a la desvinculación del poder. “For me, the primary function of cinema is to make us feel that something isn’t right” (Costa 2007) afirma Costa en una reflexión sobre la función del cine actual y la capacidad del cine para crear imaginarios. Al contrario, ninguna película del 15-M nos hace sentir mal, no se trata de ninguna desgracia personal presentada de un modo difícil como in *Vanda’s Room*. A pesar de que existen escenas en las que la violencia policial es desgarradora, como en el caso de *Gritos en el cielo* (Sakari Laurila) o cuando en *Vers Madrid* (Sylvain George) se observan tales fragmentos en torno al Valle de los Caídos, no puede observarse una cercanía al cine de Costa en el sentido estético. Sí que podemos encontrar ciertos rasgos comunes con el significado de lo que tiene para los protagonistas de las marchas las razones de su manifestación: La pérdida de la vivienda, la falta de empleo, el aumento de las tasas universitarias que suele ser recogida como violencia de estado. Pero ello sirve de contraste con los momentos de felicidad que viven las personas.

Los documentalistas se encuentran en la mayoría de los casos dentro de la acción, del conflicto, son militantes y, por tanto, no deben portar consigo experiencias audiovisuales. De tal manera, la estética se encuentra marcada por el discurso, el cual se encuentra inmerso en el compromiso por el que apuestan los realizadores en tanto que son también participantes. En este sentido, los documentales se atienden aquí como medios, artefactos y herramientas de la ciudadanía, como mecanismo de comunicación y como texto, a través del que se vehiculan las ideas y sobre los que se cimenta la memoria colectiva desde su puesta en relieve de forma social y comunitaria. Esto revierte en unas pautas formales marcadas por los numerosos planos de las pancartas, las intervenciones y las tomas de decisiones en asamblea se conforman en una gran parte de la visualización

autorreferencial del movimiento; la nueva forma de vida: la vía diaria, la rutina y la reflexión y puesta en común dentro de las plazas son parte importante del proceso de desarrollo de los participantes; como también lo son los medios de comunicación y el móvil como objeto omnipresente, la reapropiación de imágenes con otros formatos gracias al archivo web (lo que ofrece importantes marcas en el montaje), una estructura en la que las voces se relacionan y se mezclan con fines de colectivización de las versiones, así como la relevancia de la música y el arte en unas bandas de sonido en las que reina el directo con forma de realidad⁶¹.

Además, esto ofrece una mezcla de marcas del presente y correlaciones con el futuro a través de unas propuestas cercanas a la urgencia y al activismo de medios, como se decía anteriormente, con fines de reeducación de la ciudadanía. De esta forma, el documental se erige como fenómeno contrahegemónico y así lo es en un intento por, como se decía anteriormente, reflexionar en profundidad sobre lo que se graba, la toma de distancia y la desvinculación de ángulos rígidos con el fin de ofrecer nuevas formas personales de comprender al común del movimiento.

2.4. Formulación de hipótesis y metodología

Una vez que se ha realizado un recorrido teórico previo que permite establecer líneas de reconocimiento de formas y relatos en el corpus documental trataremos de formular las hipótesis que se pretenden confirmar o desmentir en la investigación. La eficaz y fructífera movilización cultural ante una situación de crisis como lugar para los desbordamientos reivindicativos ha dado lugar a una amplia representación de los hechos en torno al movimiento 15-M, lo cual pone de relieve la audiovisualización de la realidad social y cultural española. La creación de 23 documentales en torno a un mismo hecho es posible por el extendido acceso a los dispositivos de creación audiovisual, por el uso del

⁶¹ Deben ponerse de relieve las características que recogen de Michiel y Zimmermann en torno a los *Open Space New Media documentaries* en referencia a tres proyectos webs documentales (*documentary projects*) referentes a territorios tan alejados geográficamente como EEUU, Perú y Siria para recalcar sus similitudes en cuanto a que: “the collaborative, subject-centered approach situates the documentary project in specific places and particular everyday people, as both embodiment and enactment of microhistory. This strategy propels documentary away from the three-act feature film template into a terrain where fragments, heterogeneity, multiple voices, and nonlinear expressions amplify agency. These projects formulate history as contradictions, oppositions, and paradoxes assembled in collage rather than as the unified discourse of elites or the nation-state. Like the Dada and Fluxus artists preceding them, these projects’ designers reject the idea of an individual authorial position in order to assemble a multiplicity of voices in an exchange of possibilities. While these three projects map the consequences and aftermath of political and social trauma, they also demonstrate, in process and form, how open space new media documentary practice finds its meaning in the everyday, the multiple, and the small place” (2018: 32). Podemos recuperar similitudes a la vez que destacar las diferencias como se hará en las páginas anteriores, sin dejar de reconocer la virtud de unos proyectos documentales cuyas capacidades parecen ser puramente colaborativas.

audiovisual como el medio de comunicación y de expresión a nivel personal y por la creencia y confianza de estar viviendo un acontecimiento único, así como por sentir la necesidad de comunicarlo y dejar testimonio de lo ocurrido frente a los canales convencionales de información.

Primera hipótesis: *Los documentales no solo retratan las propuestas del 15-M, que se debaten entre los manifiestos y propuestas oficiales, sino que ofrecen nuevos discursos extraoficiales, lo que aumenta el número de los relatos y, por tanto, los significados en torno al movimiento.* Como veíamos en el apartado anterior los medios de comunicación convencionales se hicieron vago eco de lo ocurrido en las plazas españolas durante los primeros días de acampada, y una vez que comienzan a informar sobre los hechos hacen juicios de valor negativos con el movimiento.

Ésta hipótesis se encuentra relacionada con el contexto en el que tiene lugar el movimiento y sobre el que se desarrolla el corpus documental, el gran número de relatos se relaciona con el interés por la generación de contrainformación en torno al 15-M a través de los dispositivos móviles y su propagación por las redes sociales. La rápida reacción y la atenta mirada de la población más joven y/o más implicada en asuntos sociales favorece la permeabilidad de la necesidad de la representación del 15-M a través de otros canales y estos, en cuanto a formatos, pero, sobre todo como expresiones a nivel personal, generan nuevos discursos y nuevas formas de comprensión del movimiento.

Segunda hipótesis: *Los documentales del 15-M atienden a las necesidades del movimiento en cuanto a que se constituyen como piezas de colaboración con el mismo.* En el caso de los documentales el acercamiento al movimiento se hace fundamentalmente desde dentro y por lo tanto la implicación y la función agitadora del mismo se traduce en los filmes en forma de relatos comprometidos con el mismo y la presentación politizada de los hechos. *¿Son los documentales acríticos con el movimiento? ¿Se trata de piezas de propaganda del movimiento?* No debe perderse de vista el papel tradicional del documental como formador de opinión y, por lo tanto, la especial atención hacia la traducción de la realidad que este corpus como cooperación con el movimiento posee. Como medida contrainformativa los participantes de las acampadas y asambleas se proponen la comunicación interpersonal como forma de reactivación de la ciudadanía en un intento de crear sentidos contrahegemónicos. La implicación de los comunicadores es condición propia de los mismos, puesto que la vivencia en primera persona se considera un índice de veracidad.

Tercera hipótesis: *Los documentales del 15-M se encuentran influidos por la tecnología y las redes sociales y tienen su espacio en torno a ellas y solo en torno a ellas.* De esta forma, *la tecnología y las redes sociales ofrecen un espacio, por intersticial que sea, para nuevas categorías que brindan lugares de participación democratizadora y los documentales del 15-M participan de ello en su forma.* Los documentales se constituyen como piezas de creación ciudadana y de representación social de temas políticos, puesto que la expresión personal se encuentra atravesada por la imagen e internet facilita su transporte así como la compilación y archivo de materiales puestos a disposición para la reapropiación.

Cuarta y última hipótesis: *El corpus documental es una exposición transnacional de un fenómeno ocurrido en España que sirve de estudio de caso para los movimientos sociales existidos y por venir a nivel global,* plantea la reflexión en torno a las perspectivas de futuro del movimiento y su visualización en contextos transnacionales, por lo que se formula una subhipótesis de la siguiente manera: *El corpus documental del 15-M da pie a la acuñación de un término que denomine este tipo de corpus como: documental de movimientos sociales (social movement documentary).* Dichos documentales serán cada vez más y más frecuentes en este contexto global audiovisualizado, y para ellos se cumplen las características de: *contrainformativo, apegado a los modelos colaborativos de producción, limitada capacidad de recepción y como plataforma deberá tener la web.* Al seguir con las características del género, la temática política y las posibilidades tecnológicas coincidiría con el impulso de la sociedad y de las individualidades para acercarse a la población ávida de información a través de internet y de forma instantánea y en imagen ofreciendo, frente a los nuevos modelos de la brevedad, espacios para una reflexión más profunda.

De confirmarse nuestras hipótesis el movimiento 15-M conformaría una expresión sin parangón en la historia audiovisual de España y el estudio se convertiría en un trabajo pionero para la comprensión de los movimientos sociales, así como, resolvería cuestiones históricas relacionadas con el cine político y cine militante frente a las necesidades presentes, las cuales apelan una vez más a las condiciones de producción y circulación. En consecuencia, se podrían observar nuevas tendencias documentales, en cuanto a que se confirma como el transgénero largo más heterogéneo del presente, en un espacio que se revela oportuno para la representación de la realidad social apegada a las necesidades de las mayorías. De este modo, y para concluir, el corpus documental podría constituirse como la fórmula de autorrepresentación de las reivindicaciones sociales de las siguientes

décadas. La web, las herramientas digitales y la flexibilidad del documental en sus diferentes tendencias y formas podría reconocerse como el espacio sobre el que poder aproximarse a las vías de comunicación de las movilizaciones ciudadanas y donde reconocer a posteriori relatos de realidad en torno a ellas.

En cuanto a los aspectos metodológicos y, con el fin de acometer la comprobación de las hipótesis arriba expuestas, esta investigación se inscribe en unos parámetros que van desde la teoría descriptiva y exploratoria hasta el estudio de casos, con el fin de sentar unas bases que sirvan de orientación y guía para la observación de los documentales y del movimiento 15-M. El abordaje de tales fines no puede llevarse a cabo sino es desde la conciencia política desde la que surge el movimiento 15-M y, en consecuencia, sus documentales como forma de contra-des-información y en forma de relatos alternativos hechos para la memoria y reflexión en torno al movimiento. La producción cultural mediada se inscribe en formas de intervención y acción en las que se disputan discursos de poder establecidos y en restauración.

Puesto que se parte de realidades complejas se necesitan análisis que, desde la interdisciplinaridad, se acerquen al eje científico tratando de cubrir parcelas de conocimiento, como son la investigación de medios, el análisis del discurso y la teoría política de los movimientos sociales, cuyos objetos de estudio se hallan en la realidad constantemente en contacto. La finalidad no es otra que la de mantener la relación que se establece entre los medios de comunicación, la producción de sentido y el influjo político y reconocerla como cimiento sobre el que construir y significar las variedades observables en el corpus documental. No se puede pensar en una metodología específica para el mismo, sino en un modelo de reflexión que acerque ambas cuestiones: la fílmica, la cultural y la política. La consideración necesaria de parámetros de actuación política como guías para la comprensión y reconocimiento de los documentales permiten ser traducidos en un ejercicio social comprometido lo cual se erige como pilar para el estudio del corpus. Jacques Rancière alega, como se trata más extendidamente en el capítulo anterior, que la potencia política inherente al arte, desarrolla parte de sus teorías en torno a la cultura y el cine en su relación con la política: *el arte es la política* (2008), lo es, en su unidad y no como anticipación o discurso sino que se convierte como tal, una vez que tiene lugar y, por lo tanto, es recibido.

De este modo, este estudio se deriva de una conciencia vinculada al compromiso político de la corriente británica de los *Cultural Studies*, por las circunstancias de análisis

y reivindicación social en que estos nacen en paralelo a las circunstancias en las que surge nuestro corpus. Para los cuales en toda producción cultural se localizan reminiscencias políticas y, por lo tanto, pueden reconocerse relaciones de poder a partir de la articulación de procesos de identificación. Los estudios culturales frente a los fílmicos se detienen en las cuestiones estéticas como formas de tratamiento de la realidad y no tan solo por serlo. El cine interesó a los estudios culturales por ser popular, por pertenecer a las masas, no por el texto en sí, en ese sentido y en relación con la extensión de los estudios de los medios (*media studies*), se desarrollan estos términos en torno al cine: recepción y distribución y el proceso de circulación. Igualmente, los documentales en concreto se adscriben a otros procesos relacionados con las formas de participación y la otorgación de voces y utensilios al pueblo como elemento activo, lo que de nuevo no podría desligarse de la cuestión cultural en su vertiente más política. Stuart Hall, su iniciador, desentierra ya entonces en el trinomio poder-cultura-identidad los ejes de articulación e influencia de los productos sociales. Con el fin de entender cómo se relacionan estos tres conceptos se pone de ejemplo nuestro corpus a través de la aplicación de sus sentidos:

La cultura es el corpus documental en torno al movimiento 15-M. Puesto que se trata de una situación sin precedentes en España, el hecho de que, pasados cinco años, exista ya una corporeización de un movimiento social en un formato audiovisual documental de este calibre, denota cierta articulación diferenciada y cierta conciencia identitaria al respecto del movimiento, por no decir, una necesidad de presencia y creación de nuevos horizontes de sentido. Por lo tanto, el proceso de identificación es el motor de la acción, basado en un descontento e indignación generalizados que distingue al pueblo de los mandatarios, al gobierno y los banqueros del resto, al 99% de ese 1% independientemente de afiliaciones partidistas o religiosas, así como de sexo, edad o clase, para filiarlos a las lógicas liberales económicas. Se propone una reunificación y una colectivización a través de la experiencia directa de los modelos sociales propuestos en el espacio público: la plaza. Es una toma de conciencia, de reunión y del sentimiento de arraigo, de pertenencia al grupo, de no estar solos⁶², en definitiva, sin que exista un cuestionamiento por la proveniencia, el ideal del *cualquiera*, del sujeto como parte representante del todo. En cambio, el poder es el eje contra el que se institucionalizan las protestas y el que se pretende recuperar por parte de la ciudadanía, sobre el que se incide para corroborar la

⁶² Marina Garcés habla de la soledad a la que se encuentra abocado el individuo de la época global, el cual se encontraría destinado a la vez, a la autosuficiencia más radical y, a la vez y en relación a ella, a su impotencia más absoluta (2013: 25).

importancia de la grabación de documentales y de la relevancia de quedar patente. El poder se balancea de un extremo a otro, por un lado, la disidencia contra el sistema establecido y las medidas sociales que adopta sin que sean aceptadas por la población y por otro, más ampliamente, la revalorización del poder de los manifestantes e indignados frente al poder institucionalizado. Se establece aquí un juego de antagonismos que resitúa a los ciudadanos en el terreno social y los conforma como colectivo, a través de la creación cultural y de la dotación identitaria de sentido.

La relación que se establece entre estos tres conceptos es fundamental para identificar la potencia de estos documentales, así como, las implicaciones estéticas que a su vez estos generan. La cultura es portadora de estas relaciones en su sentido más contextual:

La cultura es al mismo tiempo, el horizonte de significado a través del que las identidades se articulan y, la herramienta, con cuya ayuda tiene lugar. La cultura se muestra, por tanto, como categoría política. Y la identidad cultural no se analiza por su propia voluntad, sino en relación a las relaciones de poder, los cuales siempre son de tipo cultural⁶³. (Marchart 2008: 34)

El estudio de la misma será por tanto en la relación que establece con estos conceptos y en cuanto herramienta social y, por ende, política. Sabiendo que la cultura y que la creación cultural tienen este valor de conformación identitaria, así como, la estrecha relación de éstas con el poder, el aislamiento de los documentales de su contexto para extraer nociones unificadoras e independientes de las pautas formales de los mismos, dejaría de lado la influencia que estos tienen sobre la sociedad para la que están, en última instancia, concebidos.

Se parte de la idea de que el corpus conforma una imagen en torno al movimiento, una suerte de continuum que da voz, forma y memoria al movimiento. Se trata por tanto de un texto completo en el que aparecen diferentes relatos y diferentes discursos que, tratados desde diversas perspectivas, se aúnan en torno al acontecimiento para crear una red enunciativa muy completa. De este modo, se tienen en cuenta dos tipos de datos cualitativos según Thomas Brüsemeister (2008: 14-16) y que son principalmente los 23 documentales y las entrevistas con expertos. Para el análisis fílmico se toman cuatro películas, que sirven de representantes de las cuatro tendencias a las que encarnan con un

⁶³ “Kultur ist zugleich der Bedeutungshorizont, vor dem Identitäten artikuliert werden, und das Werkzeug, mithilfe dessen diese Artikulation vonstatten geht. Kultur erweist sich somit als politische Kategorie. Und kulturelle Identität wird nicht um ihrer selbst willen analysiert, sondern um Licht auf Machtverhältnisse zu werden, die immer auch kultureller Art sind” (Marchart 2008: 34). Traducción propia del alemán.

método que se basa en el estudio de casos individuales (Brüsemeister 2008: 20) a las que se somete a un análisis fílmico. Las películas elegidas responden a las virtudes características de cada una de las tendencias y, también sirven para observar sus diferencias. Los filmes elegidos lo son porque tienden a concentrar aquellas particularidades de cada una de las tendencias y sirven de actores principales para el estudio más a fondo de las formas y los relatos comunes.

El análisis fílmico se encuentra puntualizado sobre tres pautas básicas: los elementos formales de los textos fílmicos; los elementos formales de los relatos (tanto visuales como sonoros- narrativos referidos a la articulación del relato, enunciación y discursivos de cada producción); y los temas tratados en las películas relacionados con los discursos del movimiento 15-M. De este modo se observan las diferentes propuestas metodológicas que se ajustan a las necesidades de cada tramo de la investigación que se presenta en los tres párrafos siguientes.

El primer espacio del trabajo ha presentado un substrato teórico apoyado en bibliografía específica relativo a los aspectos que ponen las bases sobre las que se erige el cine del 15-M y que nos ponen en disposición de reconocer las estructuras hasta aquí subrayadas, base para el análisis.

En segundo lugar, a continuación, se ofrece un espacio primero de descripción y clasificación del corpus con un sentido exploratorio y descriptivo. A través del contacto directo que permiten las entrevistas en profundidad a los realizadores y la información contenida en sus plataformas personales se obtiene un material informativo, crítico y estadístico inédito que representa la mayor aportación de nuestro trabajo, puesto que da forma al perfil del corpus documental.

En tercer lugar, y como complemento de esta segunda parte, nos disponemos a afinar los relatos e imágenes del corpus tras la comprobación anterior de los discursos entre los que se movía el movimiento 15-M y a trazar características formales que puedan ofrecer un modelo sobre el que reconozcamos el grueso de los recursos más frecuentados en los documentales. A partir de aquí, procedemos al análisis fílmico de cuatro documentales que servirán como estudios de caso de las tendencias documentales que pueden trazarse a través del corpus. Estos casos individuales son tomados como característicos con el fin, no de llegar a resultados cuantitativamente relevantes, sino con el de reflexionar sobre las esferas de significación creadas en torno a los mismos dentro de un contexto específico. El análisis fílmico se lleva a cabo teniendo en cuenta los parámetros que ya marcaran los históricos Casetti y Di Chio y que se encuentran complementados con la aportación de

Gómez Tarín y Marzal Felici para un análisis pormenorizado y adaptado, según los recorridos ya trazados sobre las prácticas quincemayistas.

Cada uno de los espacios anteriores se encuentra bañado por el análisis de los discursos contenidos en las películas a partir del concepto que se plantea a continuación.

Según Andreas Gardt (2007) el concepto de análisis del discurso puede considerarse en tres categorías: teoría (*Theorie*), método (*Methode*) y posición (*Haltung*), lo cual es tan amplio que goza de tantas diversificaciones como aplicaciones tiene. Por el concepto que se persigue, el de la película como texto así como por la puesta en relevancia de los discursos que plantean los documentales para la sociedad a la que representan, parece la aproximación metodológica adecuada. Se trata de identificar los discursos a partir de los recursos fílmicos ya analizados anteriormente y ponerlos en relación con el contexto en que se dan. De este modo, la definición de discurso que ofrece Gardt merece especial atención:

Un discurso es una reflexión y un comentario sobre un tema

- que a través de diferentes observaciones y textos puede llegar a ser anulado,
- que es portado por grupos sociales más o menos grandes
- cuyo conocimiento y opinión por parte de estos grupos se ve reflejado en éste,
- y que también influye activamente y lidera la formación de la realidad social futura con respecto a este tema⁶⁴. (2007: 26)

La selección de discursos tendrá repercusión en las posibilidades de sentido que le ofrece la sociedad así como de la capacidad de ser refutados por otros grupos que, a su vez, generan otros discursos. La diferencia entre estos discursos es, por tanto, el contexto en el que se enmarcan y la relación que establecen con el mismo. Del mismo modo “[l]a realidad no se encuentra como una verdad relativamente constante, sino que se desarrolla con el discurso” (“Die Realität ist nicht als relativ konstante Wirklichkeit vorhanden, sondern entwickelt sich im Diskurs” Mayer 2013: 23) y es que éste es una representación de la misma. La identificación de los discursos es el primer paso a seguir tras la descripción de los recursos fílmicos. Los estudios filológicos continúan basando el análisis del discurso en medios en el análisis lingüístico (el método que propone Gardt también lo basa en la cuestión lingüístico-literaria), lo cual, no se ajusta con las

⁶⁴ Ein Diskurs ist die Auseinandersetzung mit einem Thema,

- Die sich in Äußerungen und Texten der unterschiedlichsten Art niederschlägt,
- Von mehr oder weniger großen gesellschaftlichen Gruppen getragen wird,
- Das Wissen und die Einstellungen dieser Gruppen zu dem betreffenden Thema sowohl spiegelt
- Als auch aktiv prägt und dadurch handlungsleitend für die zukünftige Gestaltung der gesellschaftlichen Wirklichkeit in Bezug auf dieses Thema wirkt.” (2007: 26). Traducción propia del alemán.

necesidades que plantea este objeto de estudio, aunque sí que sirve para fijar una estructura temática de análisis. Ekkehard Felder⁶⁵ plantea en una guía muy concisa y clara tres niveles para el análisis lingüístico del discurso que puede ser adoptada por el ámbito fílmico:

- 1) Nombramiento del tema del discurso (*Benennung des Diskursthemas*)
- 2) Generación de subtemas (*Generierung von Subthemen*)
- 3) Determinación de centros de confrontación (*Bestimmung agonomer Zentren*)

De esta forma, la determinación del tema fundamental de la película, así como, el discurso central que propone se llevará a cabo a partir de la identificación audiovisual en secuencias centrales de este tema, imágenes muy repetidas o de mayor duración (*leitmotiv*), secuencias que pueden erigirse como representativas del discurso predominante. Lo mismo ocurre, esta vez con los subtemas, es decir, con los temas que, a pesar de no tener un peso cardinal, sirven para el conocimiento de las causas y consecuencias del discurso central y que, a su vez, poseen un rol específico dentro del film. Por último, aquellos temas que entran en confrontación, tanto entre subtemas como con el central, serán reconocidos por su actuación o repercusión en los diferentes niveles fílmicos. Esto quiere decir que donde Felder (2016) habla de niveles de descripción lingüística: “die Ebene der Lexeme” (el plano de los lexemas), “die syntagmatische Ebene” (el plano sintagmático), “die Ebene von Äußerungseinheiten auf Satzebene” (el plano de las observaciones en el nivel de la frase), “die Textebene” (el plano del texto) y “die Ebene der Text-Bild-Beziehungen” (el plano de las relaciones entre el texto y las imágenes) en nuestro caso se hablará de niveles de descripción fílmica.

De este modo, el uso fílmico de la unidad básica: la imagen (encuadre, profundidad, ángulo), su relación de montaje con las secuencias colindantes y con el resto del texto audiovisual, así como, la relación que se establece entre el contenido de la imagen y el sonido serán los lugares de colisión con el discurso dominante. Pueda esto significar confrontación o confirmación del mismo a partir de repeticiones o de recursos visuales como el cambio de color en la imagen o la ralentización de la misma.

⁶⁵ Este autor es fundamental en el ámbito del análisis lingüístico del discurso en medios en la Alemania contemporánea. Su literatura al respecto es extensa y coordina un grupo de investigación en torno al tema en la universidad de Heilidelberg con el nombre de LDA (Linguistische Diskurssanalyse), en el que tratan más formatos además del audiovisual o fílmico. Conceden gran importancia a la recepción de los medios así como al poder de estos como generadores de opinión. Lo cual, enlaza en gran medida con las propuestas de los Cultural Studies y de este estudio en concreto.

Se alcanza así un nivel de análisis basado, por un lado, en el contenido visual, es decir, lo que se ve representado en la imagen y, por otro lado, el modo en que se representa teniendo en cuenta, el contexto fílmico en que se enmarca y las posibilidades de generación de sentido y con ella, de discurso que ofrecen al espectador.

La caracterización de estos discursos puede darse aquí a otro nivel también y es como oposición a la acción real, como extrapolación de lo que sucedió en las calles y la visualización de realidades sociales fuera de las mismas, así como recursos sonoros extradiegéticos que superponen significados más abstractos. Otra posibilidad es la puesta en escena de personas que esgrimen opiniones contrapuestas:

El momento conflictivo de la comunicación en los medios se encuentra justificado en la situación, de forma que los diferentes actores del discurso poseen diferentes derechos de validez para la expresión de los hechos, según la relevancia de los hechos, y de las posibilidades de negociación⁶⁶ (Felder 2016: 6).

Estos lugares de encuentro que existen en las películas son justo la distinción y el enriquecimiento de cada una de las cintas puesto que generan discursos más allá de las propuestas que el propio movimiento 15-M promulga. Además, es importante marcar que la creación de nuevos discursos y nuevas imágenes como contrainformación a lo que ofrecían los medios institucionalizados supone una suerte de enriquecimiento para el propio movimiento. Hace falta de algún modo salirse de las plazas y del movimiento 15-M también para encontrar sus vinculaciones con la sociedad a otros niveles, así como para identificar secuelas y ramificaciones que no parecen tan automáticas a primera vista.

Tráigase a colación la película *Libre Te quiero* de Martín Patino, como ejemplo. Las imágenes de las plazas se encuentran bañadas con la canción del mismo nombre de Amancio Prada que, a su vez, versiona un poema de Agustín García Calvo. La simbología que esto representa con la generación de estas figuras tanto del propio director como la de ambos: cantante y escritor son una suerte de casi homenaje a aquellos que vivieron la transición y que aún vivían en el 2011. El tema central es el movimiento 15-M y su representación, el discurso del film es el júbilo y la felicidad que se vivió en las calles por la libertad que emanaban las plazas y que conectaba con cierta nostalgia con las luchas o reivindicaciones antifranquistas y postfranquistas. Como si de un continuum en la historia

⁶⁶ “Das agonale Moment der Kommunikation in Medien liegt in dem Umstand begründet, dass verschiedenen Diskursakteure unterschiedliche Geltungsansprüche hinsichtlich der Deutung von Ereignissen und Handlungsoptionen zum Ausdruck bringen” (Felder 2016: 6) Traducción propia del alemán

se tratara, como de una consecuencia inminente y una especie de herencia de aquellos tiempos. Lo que contrasta, por otro lado, con planos cortos y con encuadres muy cerrados que tienen más de pictórico que de acercamiento directo a las personas, o también contrasta con una disposición quizás demasiado ágil y rápida de la edición y del montaje.

La recepción de estas obras pone en juego todas estas cuestiones superpuestas en el texto fílmico ya que la decodificación de los mensajes que cada una de ellas aporta, así como, los significados que arrojan las relaciones entre ellas, puede suponer la generación de muy diferentes significados. Estos dependerán del bagaje audiovisual de los receptores, del conocimiento del contexto histórico español, del funcionamiento de los movimientos sociales, del desarrollo actual de las redes sociales, etc. A su vez, supone la determinación de los esquemas de conocimiento y de ideología de sus receptores, como afirma Felder (2016:6). Por lo que para estos receptores sus sentidos ideológicos se verán reforzados o al menos marcados, puesto que, se acercan a ellos siendo conocedores de la temática y, por lo tanto, partiendo de cierto interés por la misma lo que a su vez hace cuestionar el poder emancipador de los documentales para aquellos que no los producen.

En el estudio pormenorizado de todos ellos a partir de la relación que establecen las imágenes con los estratos fílmicos en que se disponen, es donde podrá reconocerse la visión más variada y completa sobre los filmes. Esta relación se observa como si de puntos de colisión se tratara, son el ángulo en que se encuentran las imágenes con los estratos fílmicos y se consideran lugares de generación de significados. Su avistamiento es fundamental para decodificar todas las posibilidades de sentido que ofrezca el texto audiovisual.

La puesta en relación con los estratos fílmicos se extiende al contexto sociocultural en el que se mueven los documentales. De este modo entran en juego como se comentaba anteriormente, el proceso de producción, exhibición y distribución de la película, así como, la influencia que estos ejercen con los documentales y sobre el propio movimiento, que conforman lo que Jacobs (2012: 4) ha denominado una aproximación genética. Esta información añade valor a la función que ocupan los documentales en la sociedad por la trascendencia o repercusión a que aspiran los mismos realizadores, y su posterior acogida por el público, y, además, añade información sobre el modo en que el documentalista opera en su labor de actante, activista, artista. Es decir, qué intereses y qué objetivos los llevan a la realización de los filmes así, y, sobre todo, qué función les asignan a los documentales a propósito del movimiento 15-M y de su relación con el mismo. Estas cuestiones traen a colación las propuestas del 15-M y la idea del documental como

instrumento de acción y de memoria. Todo lo cual se constituye como fundamental para la vertiente cultural de la que se hablaba al inicio y a partir de la cual, estos textos audiovisuales se conforman como documentos fundamentales para el estudio de la realidad sociopolítica española de esta década y las posteriores.

Este proceso multimetodológico culmina con el análisis en profundidad que nos permitirá o no confirmar nuestras hipótesis y extraer las consiguientes conclusiones. El corpus responde a la situación de crisis en el contexto español aunque también mundial y a la audiovisualización de la realidad como respuesta inherente en un espacio marcado por la era de internet.

Los parámetros sobre los que se mueven los 23 documentales de este corpus se delimitan según tres parámetros fundamentales que serán explicados a continuación: contenido, duración, fecha de estreno y producción independiente.

Los documentales deben referirse fundamentalmente al acontecimiento 15-M como hecho tenido lugar en 2011 y contener si no imágenes de entonces, referencias claras a las acampadas tenidas lugar ese año y a la relevancia del movimiento para el desarrollo del documental. Existen documentales dedicados a la PAH (*La plataforma*, Herranz 2012) o a las manifestaciones de 2012 (*Demonstration*, Kossakowsky 2013), dedicados a personalidades relacionadas con el 15-M como a Arcadi Oliveres (*Mai es tan fosc*, Sánchez Marcos, 2014) o a Stephane Hessel (*Indignez-Vous*, Gatlif 2012).

La longitud de los filmes varía entre los 30 minutos (*Ensayo de una revolución*) el más corto (el metraje mínimo según la Academia de cine es de 30 minutos) y 2 horas 29 minutos (*Vers Madrid*) el más largo. Aunque la cantidad de películas en torno al movimiento que cuentan con menos de 30 minutos es enorme, la selección ha encontrado las fronteras en esta duración, por obvias razones de envergadura de este trabajo y con el fin de llegar a unas conclusiones que permitan extender los resultados de forma que pueda hablarse de discursos compartidos⁶⁷. Los documentales del corpus ven la luz entre los años 2011 nacimiento del movimiento y el 2014 cuando surge *Podemos*. La aparición de este partido que nace al auspicio del movimiento 15-M tratando de recuperar sus discursos, marca una brecha fundamental en la arena política española y, por lo tanto,

⁶⁷ Los cortometrajes poseen otras características narrativas y de sentido marcadas por su duración aunque es de relevancia marcar el trabajo de Flavio G. García (*Video-derivas Sol*, 2012) así como los docuwebs, los documentales interactivos y los formatos online como *Everyday Rebellion* (Riahi Brothers, 2013), *Estonoesunacrisis* que no poseen una pieza que supere los 30 minutos de duración. *Everyday Rebellion* fue convertido en documental posteriormente pero no se centra en el movimiento 15-M y tiene una fundación anterior al mismo. Además tiene un sentido compilativo según los materiales archivados. Se ahondará más en estos proyectos webs en un capítulo más adelante que hemos denominado Proyectos paraguas. La totalidad de documentales recogidos es de 43 (incluyendo los cortometrajes).

configura otros imaginarios culturales provocando otros mecanismos de funcionamiento en torno al 15-M y los grupos que quedaron a su respaldo. Igualmente estos nuevos partidos, primero *Podemos* y después *Ciudadanos* hacen uso de la tecnología de modo análogo a como lo hace el movimiento 15-M y los tradicionales PP y PSOE se acomodan también a las circunstancias haciendo uso de Twitter, Facebook, Instagram y creando portales informativos interactivos. De esta forma, el terreno audiovisual comienza a buscar otros lugares en los que inspirarse y comienzan a surgir documentales sobre la crisis y sobre *Podemos* (*Política, manual de instrucciones* Fernando León de Aranoa, 2016) o sobre Barcelona en *comú-Gunayem* (*Metamorphosis*, Pérez Cáceres 2015; *Alcaldessa*, Pau Faus, 2016). De igual forma los directores que ya crearon sobre el 15-M graban ahora sobre los nuevos acontecimientos políticos, como es el caso de Carlos Serrano Azcona o Cecilia Barriga quienes han continuado con sus series sobre la actualidad española aunque aún no tengan ningún film terminado.

Por las coordenadas de sentido en las que se debate un cine con características comprometidas y militantes, aquellos documentales producidos por televisiones o por encargo de instituciones privadas quedan excluidos de este trabajo. A pesar de ello se debe nombrar que las televisiones españolas han producido tres documentales de carácter informativo con el movimiento 15-M: *Provocando con Sampedro*⁶⁸ de La 2, *Documental 15M*⁶⁹ de Telecinco y *Spanishrevolution. Un documental de La Sexta*⁷⁰ (2013) de la Sexta. En el extranjero la televisión francesa “arte” propuso como temática un documental sobre Stéphane Hessel al director Tony Gatlif que se tituló *Indignez-vous, empört euch* (2011). La televisión americana CNN llevó a cabo *Cómo empezar una revolución*⁷¹ (2011) un documental sobre Gène Sharp en relación a los movimientos sociales y al 15-M que fue estrenado en Documentos TVE en enero de 2012. Por otro lado, se encuentra también *Demonstration* (2013) un proyecto del realizador Kossakosky con numerosos alumnos y que ha partido de la UAB para crear un documental sobre las movilizaciones secuela del 15-M en Barcelona aunque sin imágenes del 15-M. El Gran Wyoming (Asuntos y cuestiones varias SL) produciría *No estamos solos*⁷² (2014) un documental realizado por Pere Joan Ventura sobre las movilizaciones a partir de 2011 que fue presentado en la sección oficial del Festival de San Sebastián.

⁶⁸ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-jose-luis-sampedro-provocando-sampedro/2814855/>

⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=0KIM27vh8tA>

⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=4QXu4TdtWeI>

⁷¹ <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentos-tv/documentos-tv-como-empezar-revolucion/1306992/>

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=iVkJXqg5iA>

3. EL CORPUS DOCUMENTAL DEL 15-M

El documental del 15-M se halla en el marco de lo que se ha denominado como “cine de la crisis” (Hellín; Talaya 2017) o “cine de la austeridad” (Villarme 2019; 2020), sin embargo, en los estudios existentes hasta ahora apenas se recoge información sobre el mismo porque estos se acercan fundamentalmente a la ficción⁷³. Y es que, las categorías fílmicas ficcionales, tanto largos como cortometrajes, se nutren de una variada temática en relación a las consecuencias sociales de la crisis: desempleo y precariedad (*Hermosa Juventud*, 2014; *La chispa de la vida*, 2011), migraciones (*Perdiendo el norte*, 2015), agudización de la pobreza y exclusión social (*Techo y comida*, 2015; *Vidas pequeñas*, 2010), desahucios (*Cerca de tu casa*, 2016; *Selfie*, 2017), burbuja inmobiliaria y corrupción (*El olivo*, 2016; *5 metros cuadrados*, 2011, *El mundo es nuestro*, 2012; *Somos gente honrada*, 2013; *Murieron por encima de sus posibilidades*, 2014) y sus consecuentes crisis personales (*Los amantes pasajeros*, 2013; *Terrados*, 2011; *Ayer no termina nunca*, 2013), por poner algunos ejemplos, mientras que el movimiento social de 2011 aún es un tema que como protagonista únicamente parece poder ser tratado desde el documental. En ocasiones, aflora como parte del relato como en el caso de *Selfie* en la que conocemos a quienes podrían ser participantes del 15-M en una manifestación, aunque no se hable directamente del movimiento mientras el protagonista, el hijo de un político corrupto encarcelado, debe cambiar su modo de vida y decide acercarse a *esos otros*, habitantes de un barrio que podría ser Lavapiés y que se manifiestan en favor de los derechos sociales a los que él antes se oponía. Otro caso lo encontramos en *Cerca de tu casa*, cuando conocemos a un posible activista de la PAH, que al final no solo no colabora con los protagonistas a parar el desahucio que acecha a su familia, sino que los engaña para robarle el poco dinero que han podido reunir para los posibles costes del juicio, o también en el caso de la no-ficción autobiográfica *Mapa* (2013) en la que Elías Siminiani hace referencias a su relación con el 15-M, aunque, apenas vemos imágenes del movimiento. De esta forma, vemos pinceladas de activismo social pero no nos encontramos con un discurso que presente al 15-M de forma directa, así como tampoco

⁷³ El libro *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI* recoge diferentes perspectivas sobre el cine de la crisis proyectando un acercamiento a aspectos muy diferenciados de la realidad tratada por la cinematografía española. Así como el actual dossier aparecido en Iberoamericana “Los paisajes de la crisis” (Vol. 69, 2018) que completa los ya numerosos trabajos sobre la actualidad cinematográfica y cultural española e ibérica. En relación a esto deben traerse a colación los esfuerzos primeros de Luis Moreno Caballud por acercarse a las “culturas de la crisis” ya en 2012 o de Germán Labrador Méndez quien escribe sobre las “historias de vida subprime” en España en 2015. Iván Villarme Álvarez, quien prefiere hablar de “cine de austeridad” y no de cine de la crisis prepara dos publicaciones sobre el cine ibérico desde 2008 que prontamente verán la luz.

vemos su recreación en la pantalla. Existen reacciones activistas y resistencia social en las películas de ficción ante una realidad en la que la subsistencia y el salir adelante convierte a los protagonistas en verdaderos héroes sociales pensemos en *Techo y comida* o en verdaderos luchadores de ciencia ficción como en el caso de *Murieron por encima de sus posibilidades*. Según el cortometraje dedicado a la crisis, el cual a pesar de ser un género más cercano a los hechos que gracias a la brevedad del formato se caracteriza por su capacidad de reacción, cumple con los mismos parámetros temáticos que el largometraje y apenas le dedica espacio al 15-M (Junkerjürgen 2016: 173).

En consecuencia, lo estudiado a día de hoy como el cine de la crisis o cine de la austeridad, recoge fundamentalmente películas, por un lado, cercanas al cine realista y de denuncia, comprometido con la realidad española y, por otro lado, a películas que crean relatos centrados en la parodia y el sarcasmo como formas de distanciamiento y crítica a la sociedad poscrisis (Hellín; Talaya 2017: 13) pero que, sin embargo, a pesar de la fuerte presencia de la generación más joven en la pantalla, esta ocupa fundamentalmente roles de víctima. Se trata de los grandes afectados por la crisis y, sin embargo, más que movilizarse se evaden, como en el caso de *Terrados*, en el que la pandilla de amigos protagonistas pasa los días ocupando terrazas en lugar de plantarle cara a los problemas del desempleo y la precariedad y que puede observarse en oposición a la película del corpus *El Despertar de les Places. Un any de 15M* en la que sus protagonistas reflexionan sobre el 15-M también en una terraza del cielo de Barcelona.

De esta forma, el género documental se erige como máximo representante en términos cinematográficos del 15-M y de la respuesta social comprometida a la crisis. Para el documental del 15-M la crisis es el espacio sobre el que se erige el movimiento y se desarrollan nuevas formas de vida, el 15-M es el fruto positivo de esta recesión. Los desahucios no son solo vistos como tragedia sino el entorno en el que la comunidad se une para ayudar al vecino, las crisis personales lo son menos puesto que son sobrellevadas con la ayuda de los compatriotas en la plaza y la precariedad y el desempleo permite el impulso de otras habilidades casi siempre artísticas y sociales que se relacionan con los valores más primarios y necesarios en pos de un cambio en el sistema presente. En general los documentales aparecidos alrededor del movimiento 15-M son composiciones que pretenden, no solo, dejar constancia de lo ocurrido sino generar una identidad, dar imagen y personalidad al movimiento y a sus personajes. También persiguen recrear las acampadas, las asambleas y las movilizaciones para que la representación posea los tintes elegidos por sus participantes tratando de otorgarle la voz a los presentes. Además, buscan

generar relatos sobre la experiencia de los mismos y convertir éstas en la forma de construir el discurso en torno al movimiento. La mayoría de los realizadores de los documentales son participantes o se identifican con los preceptos del movimiento 15-M por lo que la presencia personal y su implicación forma parte de la visualización del 15-M. De esta forma, y como base de las cintas, se halla una balanza entre el compromiso con el movimiento y el compromiso con el modo documental. A través de esta relación entre la identificación y la neutralidad se generan películas más o menos contrainformativas y más o menos interactivas como detallaremos más adelante que completan el panorama 15-M y que vemos en una lista a continuación.

Pero los documentales del 15-M, no solo son una representación nueva de la crisis en cuestión de contenido sino que, el hecho de que la comunicación a través de las redes sociales e internet se encuentre tan marcado por la brevedad de sus productos, convierte a los largometrajes del 15-M en un documento de realidad y de resistencia también en cuanto al formato.

	DOCUMENTALES	Min.	Directores	Estreno	Tendencia
1	<i>#Indignados</i>	78	Antoni Verdaguer	2011	Co-informativa
2	<i>15M idas y vueltas entre las primaveras</i>	83	Sarah Mauriauourt	2013	Perspectivista
3	<i>15M: «Excelente. Revulsivo. Importante» Una visión muy personal del 15 M</i>	74	Stéphane M. Grueso	2012	Co-informativa
4	<i>15M: Málaga Despierta</i>	95	Rakesh B. Narwani	2013	Co-informativa
5	<i>50 días de mayo (Ensayo para una revolución)</i>	93	Alfonso Amador	2012	Perspectivista
6	<i>Acampada Sol (Historia de una ciudad)</i>	64	Adriano Morán	2011	Co-informativa
7	<i>Banderas Falsas</i>	67	Carlos Serrano Azcona	2011	Experiencia
8	<i>Dormíamos, despertamos</i>	90	Twiggy Hirota, Alfonso Domingo, Andrés Linares y Daniel Quiñones	2012	Co-informativa
9	<i>El Despertar de les Places. Un any de 15M</i>	45	Lluc Güell Fleck y Jordi Oriola i Folch	2012	Co-informativa
10	<i>Ensayo de una revolución</i>	30	Pedro Sara y Antonio Labajo	2011	De la Alegría
11	<i>Falsos Horizontes</i>	83	Carlos Serrano Azcona	2013	Experiencia
12	<i>Gritos en el cielo</i>	76	Lumimaa collective (Sakari Laurila)	2011	Perspectivista

13	<i>Indignados</i>	88	Tony Gatlif	2012	Experiencia
14	<i>Inside 15M: 48 Horas con los indignad@s</i>	41	Miguel en la red	2011	Perspectivista
15	<i>La marcha indignada</i>	63	Alberto Reverón y Amira Bochska	2012	Perspectivista
16	<i>La Plaza, la gestación del movimiento 15M</i>	83	Adriano Morán	2011	Co-informativa
17	<i>Libre Te quiero</i>	60	Basilio Martín Patino	2013	De la Alegría
18	<i>Mayo (una visión espiritual de la Spanish Revolution)</i>	103	José Ortega	2012	Perspectivista
19	<i>Reacción 15M</i>	54	Francina Islas Villanueva	2012	Co-informativa
20	<i>Todos cuentan 15M</i>	57	David Serrano Bouthelier	2011	Co-informativa
21	<i>Tomaremos las calles</i>	96	Javi Larrauri	2014	Perspectivista
22	<i>Tres instantes, un grito</i>	96	Cecilia Barriga	2013	Perspectivista
23	<i>Vers Madrid</i>	106	Sylvain George	2013	Experiencia

Gr. 2 Cuadro sintético: Los documentales del 15-M. (Elaboración propia).

En cuanto a los aspectos técnicos es de relevancia poner el acento en la creación de un perfil que permita hacerse una idea de la apariencia media de los documentales partiendo de que la temática implica un cine eminentemente urbano, cuyo eje se centra en la ciudad de Madrid y en menor número de casos en Barcelona, cuyas acampadas se corresponden con las más numerosas y representativas. Además, existen dos documentales rodados en Valencia, uno centrado en Cádiz y otro en Málaga⁷⁴. Como se adelantaba en el punto anterior el corpus se encuentra formado por 23 documentales. La duración varía entre los 30 minutos el más corto: *Ensayo de una revolución* (2011) y los 106 minutos el más largo: *Vers Madrid* (2013). La media se reduce a los 77 minutos de duración, lo cual supone también un limitado número de películas, siete para ser más exactos, cuya duración no sobrepasa la hora de duración enmarcándose todas en el formato tradicional.

Las imágenes que los componen están grabadas en formato digital y las cámaras utilizadas comprenden desde aparatos móviles hasta los modelos profesionales de canon como en el caso de *50 días de mayo. Ensayo para una revolución*, pasando por las híbridas réflex compactas o las cámaras de vídeo convencionales como en el caso de *15-M Idas y vueltas entre las primaveras* con una Panasonic THD. El formato de exportación de la gran mayoría de los documentales es el HD y el Full HD. En esta variedad digital

⁷⁴ En el apéndice se encuentra la relación de las fichas técnicas de los documentales del corpus.

se observa el papel que jugaron los filmadores espontáneos en la acampada. Los participantes de la asamblea que grababan y ponían a disposición pública sus imágenes o bien en Youtube o bien a través de plataformas específicas como *Audiovisol* (el caso más frecuente), no solo configuraban modelos de participación ciudadana sino que creaban nuevas formas de comprender el audiovisual generando material para la reapropiación a posteriori. Estas diferencias de formato que son perceptibles en la mayoría de los documentales, puesto que todos y cada uno de ellos incluyen imágenes prestadas, tienen influencia en el color, la textura y el tamaño de la imagen la cual suele verse reducida y así, diferenciada del resto y en contraste a aquellas producidas por los propios directores.

Los documentales son en color, con la excepción del mayoritario blanco y negro para las películas *50 días de mayo*. y *Vers Madrid*. Esta última utiliza el color en una secuencia experimental como contraste con el resto de las imágenes y en otra, para poner de relieve las imágenes ajenas que muestran situaciones en las que el propio director no se encontraba en Madrid. Esto responde en el primer caso, a cuestiones creativas del uso del color y, en el segundo, a la diferenciación deliberada de la proveniencia de las imágenes. En *Todos cuentan 15M* y en *Banderas falsas* ocurre lo contrario, pues solo se utiliza el blanco y negro en un duradero epílogo sobre la Puerta del Sol y la acampada en la primera y en una secuencia dedicada a los enfrentamientos con la policía en la segunda película. Esto se relaciona con la función otorgada a los usos del color en la película y sobre todo al carácter informativo y, por lo tanto, no asociado a lo poético de la mayoría de los documentales.

De relevancia es hablar también de la nacionalidad de los documentales puesto que, aunque la mayoría sea española, existen seis documentales que o bien han sido registrados en el extranjero o que comparten nacionalidad. Para el primer caso, existen tres ejemplos: *Indignados* y *Vers Madrid*, ambas películas de nacionalidad francesa y *Gritos en el cielo*, finlandesa, y, para el segundo caso, se observan también tres ejemplos: *15-M Idas y vueltas entre las primaveras* (Francia-España), *Reacción 15M* (México-España) y *Tres instantes un grito* (Chile-España) que comparten nacionalidad con otros países y que se relacionan directamente con la nacionalidad de sus directoras provenientes de Francia, México y Chile sucesivamente. Existen documentales que no se encuentran registrados como el caso expreso de *50 días de mayo*. *Ensayo para una revolución* y que, por lo tanto, oficialmente no tienen nacionalidad lo que ha supuesto además su automática salida de los circuitos cinematográficos convencionales.

En cuanto al momento de la producción y la exhibición de las películas se encuentran grandes diferencias en el corpus. Como se comentaba anteriormente, la finalidad de las mismas juega un rol en la concepción de las piezas y su realización. Y aunque no pueda encontrarse una relación directa en cuanto a la temática, formato y, por tanto, a la finalidad, sí que, por razones obvias, se encuentran similitudes en la información que ofrecen. De igual modo, debido a este proceso de reapropiación de imágenes, los planos de las acampadas de 2011 no pueden ser únicamente tomados como índice para conocer el momento de la filmación o de la producción, puesto que, en numerosas ocasiones, los directores de las películas han grabado fundamentalmente las entrevistas y planos ilustrativos de lugares o espacios una vez la acampada ya había sido desalojada y las imágenes que la ilustran son prestadas o tomadas de plataformas libres de derechos. De este modo, puede decirse que el año 2011 se convierte en el punto de partida y central de las imágenes de los documentales y la información añadida es lo que diferencia a los documentales, cuando la realización y el estreno de los mismos se encuentra en los años posteriores en la mayoría de los casos. Para tener referencias sobre el proceso de producción y circulación veremos la distribución del estreno de las películas:

- 8 películas en 2011
- 9 películas en 2012
- 6 películas en 2013
- 1 película en 2014

Aquellas estrenadas en 2011 tienen por objetivo mostrar exclusivamente el movimiento 15-M en su relación con la crisis y las causas de rebelión, así como, llamar a la unión y a la acción. Es el caso de *#Indignados* y *Todos cuentan 15M*, hacen un gran repaso de los momentos de crispación anteriores a 2011 en España, así como, los referentes internacionales de reivindicación del siglo XXI. También lo hace Adriano Morán con las dos versiones *Acampada Sol (Historia de una ciudad)* y *La Plaza, la gestación del movimiento 15M*, el segundo más largo, aunque ambos con un perfil puramente informativo, centrados en la acampada con intervenciones de las diferentes comisiones a partir de entrevistas. *Inside 15M: 48 Horas con l@s indignad@s* refleja las marchas indignadas y el movimiento en Madrid durante los momentos de aproximación de las mismas a Móstoles y Aluche por lo que se acerca al modo más reportajista. Los casos de *Ensayo de una revolución* y *Gritos en el cielo* muestran casi exclusivamente

imágenes de las acampadas y las asambleas tenidas lugar en Cádiz y Barcelona, el formato observacional, propone, además de poner en orden la información contenida en aquellas reuniones, una visión marcada por la atmósfera fraternal y festiva respirada aquellos días, así como, en el segundo caso una crítica visión de las fuerzas policiales. *Banderas Falsas* se convierte en una excepción en este año puesto que presenta al movimiento 15-M como eje central de la película, pero su temática se encuentra relacionada con la ocupación del espacio público en España al vincularlo con la celebración del mundial y de las JMJ en las mismas calles de Madrid.

En 2012 los documentales observan temáticas más diversas y suelen incluir, además de la información referente a las acampadas y a la reflexión en torno a las mismas, informaciones relacionadas con las manifestaciones y acciones colectivas tenidas lugar el 11-O de 2011, el funcionamiento de las comisiones, las mareas y los grupos de barrio, así como, el primer aniversario del 15-M⁷⁵. Téngase como referencia *El Despertar de les Places. Un any de 15M*, cuyo título implica un año de perspectiva temporal; *Dormíamos, despertamos*, en la que se desarrolla una mirada retrospectiva añadiendo testimonios e historias personales; *15M: «Excelente. Revulsivo. Importante» Una visión muy personal del 15 M* que se complementa con un trabajo paraguas de información colectiva sobre el 15-M y sus participantes, a partir de extensas entrevistas o *Reacción 15M* con un importante trabajo agrupado en capítulos temáticos. Se trata del año en el que más películas ven la luz, por lo que, además de contemplar las tópicos mencionadas anteriormente, se dan perspectivas personales que implican cierta distancia con los hechos y que contemplan la acampada desde nuevos ángulos: *50 días de mayo (Ensayo para una revolución)*, *Mayo (una visión espiritual de la Spanish Revolution)*, y *La marcha indignada* son ejemplos de ello y forman parte de la tendencia Perspectivista, la cual persigue una finalidad relacionada con características diferenciadas como se verá más adelante. Estas cintas marcan pautas de contemplación del movimiento que se basan en otros elementos y que constituyen excepciones dentro del propio corpus.

Los documentales estrenados en 2013 ofrecen temáticas y formas diversas desde el caso de *Málaga despierta*, *Tres instantes un grito* a *Vers Madrid* pasando por *Falsos horizontes* y *Libre Te quiero*. El espectro en este año se descubre multifacético. La

⁷⁵ No debe olvidarse que si el movimiento 15-M en 2011 surge tras una oleada de numerosas manifestaciones en España y en otros países del entorno global le siguen numerosas reivindicaciones sociales en 2011 y de la misma manera, en 2012. En este último año se contabilizan unas 40.000 manifestaciones en el Estado español y los grupos de acción ciudadana se multiplican en relación a dos vías fundamentales de compromiso abierto por el 15-M, como bien recogen Díaz Cortés y Sequera (2015: 5), por un lado, el de lucha en contra de la superestructura y, por otro lado, el de romper con las experiencias cotidianas capitalistas.

posibilidad de recreación formal y de inserción de planos con ritmos alejados de las imágenes de la urgencia de la mayoría de las películas del 2011, debe señalarse como una cuestión diferenciadora y a la vez clarificadora sobre el espacio que transcurre entre los hechos y la producción, así como, la inclusión de otros movimientos: Occupy Wall Street, la toma chilena o las marchas a Atenas en el caso de *15-M Idas y vueltas entre las primaveras*. En los seis casos del 2013 la excepcionalmente gran mayoría de las imágenes se encuentran grabadas hasta el año 2012 por lo que el montaje de entre seis meses en el caso de Basilio Martín Patino y nueve de Sylvain George o Sarah Mauriaucourt responden a necesidades temporales diferentes y a preferencias estéticas marcadas por la minuciosidad y el detalle.

La única película estrenada en 2014, *Tomaremos las calles*, forma parte de la tendencia perspectivista de este corpus y ejemplifica la excepción a las obras estrenadas los años anteriores. Pues, aunque las imágenes de las acampadas y de las manifestaciones son parte central, se estructura a partir de entrevistas a cámara a mujeres en exclusiva que representan a los diferentes movimientos y colectivos feministas, *queer* y transgénero y sus perspectivas con respecto al 15-M. El discurso se basa por tanto en la problemática feminista y en su relación con el movimiento, o bien por haber nacido, o, haberse reforzado a partir del mismo. Esta configuración no tiene porqué ajustarse al 2011 y se convierte en independiente, las imágenes de las acampadas podrían haber sido tomadas de la web y las entrevistas son realizadas por Javier Larrauri, su director.

A este respecto se concluye que el corpus documental se encuentra filmado entre los años 2011 y 2012 y que a partir de las finalidades que se les asignan a los documentales y consecuentemente la relevancia que los creadores les otorgan a las pautas formales, la gran mayoría (16 de 23) se estrena también en estos años. En estos casos, la prioridad se descubre definitivamente en la función informativa, reivindicativa y de empoderamiento del movimiento, junto con la intención de ofrecer un discurso alternativo al aportado por los medios de comunicación institucionalizados y públicos.

En el caso de los años que le siguen, 2013 y 2014, el número de documentales estrenados se reduce a nueve y responde a temáticas que abarcan cuestiones dependientes del movimiento 15-M, aunque no únicamente a éstas, y también responden a un interés formal que sobrepasa la finalidad informativa y busca interpretaciones de la realidad a través de la retórica fílmica.

Este interés por la información detallada de los hechos se relaciona con la narración de los documentales, la cual se descubre cronológica en la mayoría de los casos, con la única excepción de *Tomaremos las calles*. Las acciones que tienen lugar en España entre 2011 y 2012 se plantean de forma consecucional de manera que el espectador, a pesar de que las entrevistas, los capítulos temáticos o las extensiones a lugares fuera de las plazas generen nuevos tiempos en la temporalidad de la película, puede vivir los hechos como un proceso. De este modo, existen escenas que temporalmente se encuentran desubicadas pero que, sin embargo, contribuyen a la constitución de la narración del movimiento como transcurso en el tiempo.

El caso más repetido en el corpus, y que ejemplifica esta presentación cronológica y consecucional de los hechos, es la represión policial que tuvo lugar el 27 de mayo en la Plaza Cataluña en Barcelona y la reacción al día siguiente en las diferentes plazas españolas. Por una parte, en cada uno de los casos en que se muestra en pantalla lo hace para ahondar en la extremada violencia de los hechos para cuya reacción se presenta el lado opuesto, la radicalmente pacífica reacción de los ciudadanos en las diferentes ciudades españolas horas más tarde. En estos casos, la prioridad se descubre definitivamente en la función informativa, reivindicativa y de empoderamiento del movimiento, junto con la intención de ofrecer un discurso alternativo al aportado por los medios de comunicación institucionalizados y públicos. Esto se lleva a cabo a partir del minuto de silencio mantenido en pantalla y las imágenes de la elevación de flores como único símbolo de arma para la resistencia en manos de los manifestantes. De este modo, se desarrolla la acción de forma temporal perfectamente reconocible y parece seguir pautas ciudadanas lógicas, como si la evolución de los hechos hubiese seguido en todo momento el curso correcto. Y en este sentido se mueve el discurso sobre el movimiento, los hechos en su temporalidad parecen ser consecuencia directa e irremediable de la situación en la que se encontraban los ciudadanos, parecen ser reacciones lógicas.

En la misma dirección y sin salir del interés informativo que mueve a la mayoría de los directores, la estética del corpus viene determinada por las premisas del propio movimiento 15-M y la espontaneidad con que se ruedan las imágenes, así como por su ligazón con los medios de comunicación, las redes sociales, internet y el videoactivismo, y es que los nuevos medios se convierten en objetos centrales del mismo. Esta estética tiene relación con la temática, el propio movimiento y sus preceptos, así como, con su proyección exterior. La horizontalidad, la democratización de la cultura y la unión de diferentes voces son parte imprescindible

del imaginario 15-M y se erigen como elementos centrales de los documentales del 15-M en forma de contenido. De ahí la importancia del estudio de los discursos más relevantes de los documentales, a su vez relacionados con las propuestas del movimiento. El funcionamiento de las acampadas, las asambleas y la participación democrática y política son también puntos centrales de los documentales, tanto de forma directa como a través de la reflexión de los personajes que hablan a cámara. Las imágenes son, en la mayoría de los casos, imágenes de la urgencia, aquellas, que, sin demasiada planificación, ponen al descubierto el interés y la curiosidad más humana de los creadores y que provocan una filmación espontánea de lo que se observa alrededor. Las asambleas más visitadas, los personajes que más influencia han tenido en el movimiento, los valores fundamentales que quieren remarcar del mismo, así como, los procesos de compromiso vividos en la plaza son, en muchos documentales, similares, lo cual responde también a intereses de los propios realizadores que, a su vez, se proponen como protagonistas de los hechos y plantean modos interactivos.

La variedad documental a la que asistimos con nuestro corpus responde a una representación a escala de la situación actual del género, el cual ha vivido un gran desarrollo en el presente por la permeabilidad de sus fronteras y, a su vez, ha derivado en otros modelos documentales como el docuweb, los biopics o, incluso, los diarios documentales. La no ficción como base para la representación de la realidad y como formato de denuncia a nivel global se desarrolla atendiendo a características comparables. La mezcla generacional, transnacional, experimental y biográfica que se observa en las obras documentales pone de relieve también las características de un corpus que contempla las necesidades de expresión de la ciudadanía para la que es herramienta de testimonio y reivindicación. Las características del documental según las propuestas del movimiento permitirán extraer conclusiones sobre esas nuevas formas estéticas que hacen del film algo político. También nos permitirá extraer conclusiones en relación al movimiento al que pertenece, según Rancière (2003a: 243), ya que podemos preguntarnos cómo las películas se relacionan con las formas, según las diferencias estéticas que las determinan como arte. Igualmente, nos plantearíamos cómo puede verse en las películas la contingencia del nuevo mundo construido según el real.

Estas características se descubren a través de tres espacios que consideran al corpus como medio, como mensaje y como forma, los cuales se encuentran a su vez interrelacionados. Y es que, sea como fuere, se deben sintetizar las principales características de producción y circulación (capítulos 3.1. y 3.2.), los discursos

transversales (capítulo 3.3.) y los elementos retóricos (capítulo 3.4.) que se dan en estos largometrajes y que sirven para circunscribir al corpus como volumen de pautas comparables.

3.1. Producción

La producción de los documentales del corpus atiende fundamentalmente a la falta de presupuesto. Las razones se aproximan a la constante de un género minoritario como continúa siéndolo el documental; también al tema de que tratan, que casi obliga a cierta independencia financiera, así como, a la espontaneidad con la que se llevan a cabo los proyectos y que, difícilmente, permiten una premeditación con respecto a la producción.

En la mayoría de los casos, el peso de la producción recae en el director o directora de la película, por lo que la financiación suele ser propia. En pocas ocasiones se ha conseguido recuperar los costes a través de campañas crowdfunding, ventas de derechos o premios en festivales. Estos casos excepcionales son el de *15M Excelente, revulsivo, importante. Una visión muy personal del 15 M* bajo el proyecto 15m.cc que se planteó como trabajo colaborativo y llevó a cabo una campaña de crowdfunding, o el otro particular caso de *50 días de mayo. Ensayo para una revolución* cuyo premio en el festival Alcances permitió recobrar a su director parte del monto invertido para la consecución del film. Estas películas conforman la excepción, puesto que, la generalidad advierte de que los documentales han sido grabados con escasos medios y los directores han acabado montando y distribuyendo la película, mientras que trabajaban en otros proyectos remunerados de forma paralela en TV o publicidad (lo cual también ofrecería causas a través de las que entender el más tardío estreno de los filmes) o en cualquier otro proyecto.

Este panorama se relaciona también con las redes de solidaridad que se crean durante el movimiento 15-M. La puesta a disposición de imágenes y de trabajo voluntario en las plazas, y posteriormente en los barrios, por la relevancia que se le concede a las creaciones audiovisuales como medio de expansión del movimiento, reduce fundamental para la mayoría de los documentales. Estas formas de coproducción y codistribución son, quizás el efecto más positivo de las redes de solidaridad, puesto que, tanto la creación como la respuesta del público se encuentra muy relacionada con las conexiones entre participantes y su implicación y compromiso con el movimiento⁷⁶. Estos lazos que se

⁷⁶ El final de *15M Excelente, revulsivo, importante. Una visión muy personal del 15 M* es una intrusión en el documental, titulada Exlandia, desconocida por Stéphane Grueso hasta la finalización del documental. Para lo que

crean entre las personas colaboradoras son los nexos que pueden reconocer en el futuro posibilidades de acción y de compromiso, no solo político, sino audiovisual en torno a temas y realidades similares.

Véase el proyecto 15m.cc, recogido más detalladamente a continuación bajo el epígrafe “Proyectos paraguas”. O el ejemplo analizado del documental *Dormíamos despertamos* en el que las imágenes han sido filmadas por decenas de personas y cedidas de forma voluntaria, así como, la edición, el montaje y la cesión de las ilustraciones, por ejemplo, en el caso de Enrique Flores. En ambas circunstancias, todos y cada uno de los hechos han concurrido sin honorarios. Ello se vincula directamente con el fin de las piezas documentales las cuales emergen en la mayoría de los casos como colaboración con el propio movimiento y que, siguiendo los patrones del mismo, pretenden un acercamiento al 15-M ajustado a los participantes y a la horizontalidad, propio de un trabajo hecho de forma colaborativa.

Y es que, estos modelos de producción, basados en la implicación personal de los realizadores o coordinadores de los proyectos, se basan en la financiación privada, lo que a su vez preserva la independencia informativa, la libertad creativa, no solo en el rodaje sino en el montaje y en la postproducción, y, sobre todo, da lugar a nuevos modelos de colaboración audiovisual que permiten descubrir perfiles de cinematografía no sin autor sino más bien, de autoría compartida. Sin embargo, a excepción de *Gritos en el cielo* y la desaparecida *DRY!*⁷⁷ firmadas por colectivos, el resto de las películas del corpus poseen la figura de director/a concretamente definida a pesar de la colaboración expresa y reconfigurada como “valor 15-M” de las mismas. Esto se explica a partir de la inversión personal en que se convierten los proyectos, por un lado, tiempo, trabajo y dinero, y, por otro lado, la implicación personal incluida en los mismos desde la fase de edición hasta la de circulación. A su vez, estos documentales sirven de proyección profesional a sus realizadores y acaban pasando de ser una pieza del momento, dedicada al movimiento, a convertirse en una película de la que se esperan posibilidades profesionales.

Para entender más profundamente estas cuestiones se descubre a continuación el perfil biográfico de los autores, el cual completa la valía del movimiento para los

añade al final de la película un fotograma en el que explica la situación: “El videoclip anterior no es responsabilidad de Madrid.15Mc.c. sino que corresponde a una ‘ocupación’ del documental. La producción de *15M: «Excelente. Revulsivo. Importante»* desconocía de antemano en qué iba a consistir. Solo ha cedido el espacio de los créditos y no tiene NADA que ver con su contenido”.

⁷⁷ *DRY!* Fue un documental creado por el colectivo DRY pero que ya no se encuentra disponible. Por esta razón ha sido excluido del corpus.

realizadores, pone al descubierto las posibilidades de los mismos y ofrece valores para entender las piezas audiovisuales.

Perfil biográfico

Los documentales aparecidos alrededor del movimiento 15-M son composiciones, en la mayoría de los casos, que pretenden no solo dejar constancia de lo ocurrido, sino generar una identidad, dar imagen y personalidad al movimiento y a sus personajes. Es aquí donde estriba una parte de su fuerza: la mayoría de los realizadores de los documentales son participantes activos del movimiento y todos son simpatizantes del mismo al menos en sus inicios. Como se adelantaba en el capítulo anterior la producción se encuentra muy determinada por la falta de financiación y, como contrapunto, por el fuerte impulso colaborativo. Si poseen un punto en común, este puede ser la responsabilidad con el movimiento y la conciencia de pertenecer al mismo de manera más o menos activa. La urgencia de lo ocurrido y el planteamiento comprometido los lanza a la calle en busca de la exploración, la observación, la responsabilidad y la aportación de más voces al movimiento.

Para empezar, es necesario tratar la fuerte proyección audiovisual de los directores de este corpus ya que la mayoría de los documentalistas tienen relación anterior con el medio audiovisual y, en ocasiones, ya han filmado otras piezas anteriormente. Esto se encuentra en igual disposición entre mujeres y hombres, a pesar de que la cantidad de mujeres directoras sea radicalmente menor con una representación de cinco directoras (Twiggy Hirota, Sarah Mauriauourt, Amira Boschenka, Francina Islas Villanueva, Cecilia Barriga) frente a 21 directores. Aunque en la mayoría de los casos se trata de personas relacionadas con el mundo audiovisual y, en bastantes ocasiones, se trata de un tercer o cuarto trabajo cinematográfico, no siguen ningún patrón ni amateur, ni profesional fílmico, puesto que se encuentran especializados en otros géneros audiovisuales y, en numerosas ocasiones, se vinculan con el medio televisivo y la publicidad. De este modo, existen fuertes contrastes entre aquellos que se dedican por exclusivo al cine, como en el caso de Basilio Martín Patino, de Sylvain George o de Tony Gatlif, o bien trabajan en paralelo con otros proyectos artísticos y diferentes formatos, como en el caso de Sarah Mauriauourt o de Javi Larrauri. Aunque, la gran mayoría de los directores compaginan su tarea de documentalistas con trabajos como periodistas, profesionales del audiovisual, ya sea en el sector publicitario o en el televisivo, tienen sus productoras, como en el caso de Pedro Sara o David Serrano Bouthelier, o trabajan como autónomos para subsistir.

Asimismo, existen casos independientes como el de José Ortega, un abogado murciano, director de *Mayo (una versión espiritual del 15-M)*, que ha realizado tres largometrajes de ficción y ha escrito y dirigido otras tantas series documentales para TV.

Esto se relaciona con el sentido que la realización tiene para los documentalistas. Se trata del “granito de arena” decía Alfonso Amador, la forma de colaboración con el movimiento desde la profesión que normalmente ejercen. Mientras que había personas que se encontraban en la comisión de legal, de respeto o de limpieza estos trataban de dejar patente lo ocurrido de forma audiovisual. Este compromiso que entablan con el movimiento parte de unas iniciativas personales con ideas movilizadoras. De este modo, y a pesar de la distribución joven del propio movimiento, el rango de edad en el que se mueven los documentalistas superaba ya en aquel entonces (2011) los 35 años de media.

La tendencia al alza con directores como Basilio Martín Patino o Andrés Linares que superarían los 70 años de edad se suma a una mayoría de autores nacidos con anterioridad a los años 80. La generación de los más mayores se constituye, con ambos directores anteriormente nombrados a la cabeza, como el núcleo más militante. Otros directores se inscriben en el activismo audiovisual con piezas comprometidas antes y después de la obra dedicada al 15-M. Este sería el caso de: Carlos Serrano Azcona con su díptico (*Banderas Falsas y Falsos Horizontes*) y atención a las movilizaciones sociales; Sylvain George por su experiencia con la inmigración en Calais y posteriormente en Francia, y Tony Gatlif también centrado en la inmigración, así como, con un documental dedicado a Stéphane Hessel (*Indignez-vous!*) encargado por la cadena de televisión francesa “arte”; Sarah Mauriaucourt dedicada al trabajo sobre la recolección de la oliva en Palestina o Javi Larrauri centrado en la representación femenina y republicana en España, el cual se encuentra según su estado del perfil de Twitter: “Luchando por las libertades, la justicia social y la igualdad a través del audiovisual y las artes plásticas”⁷⁸ entre otros muchos casos de implicación. Existe otra importante cifra de autores que, a pesar de no haber contribuido activamente con temas políticos o sociales en forma de audiovisual, lo han hecho a través de otros medios, véase Daniel Quiñones, José Ortega Adriano Morán, Stéphane M. Grueso o Antonio Labajo, quienes han llevado a cabo activismo social, ecológico y político a través de otras plataformas culturales: escritura, periodismo, enseñanza y abogacía. La mayoría alterna el periodismo y la comunicación digital a través

⁷⁸ Perfil personal de Javi Larrauri en Twitter: <https://twitter.com/javilarrauri?lang=en> [última visita 22/08/18].

de blog personales con conferencias y charlas, la pertenencia a grupos de trabajo y la vinculación de su trabajo profesional con el compromiso con la sociedad.

Por último, existe un grupo de autores que podríamos llamar “situacionistas”, personas que, aunque comparten las consignas del movimiento se acercan al mismo conscientes de la circunstancia en que se encuentra el país y la necesidad de participar en algo que parecía ser un hecho histórico en la realidad política española. Los documentalistas se posicionan como ajenos al mecanismo comunicativo generado desde la plaza para observarlo y retratar la convivencia con el propio movimiento y su interacción con el mismo. De este modo, pueden comprenderse como piezas independientes del movimiento, ya que atienden a los modos y necesidades de los propios creadores, pero estos tampoco pueden desgajarse de él, en cuanto a la ligazón emocional que los acerca y a los discursos que transmiten.

De este modo, los documentales se consideran en general parte del movimiento y deciden desde la interacción con el mismo crear una pieza de apoyo, de traslación de los ideales o de revivificación de los momentos experimentados durante la duración de las acampadas, las marchas o las asambleas en los barrios. Esta emergencia con la que se filman estas vivencias se encuentran patentes en la visualización de los documentales puesto que es parte del desarrollo junto al movimiento de los realizadores. Al respecto afirma Sarah Mauriauourt directora de *15M Idas y vueltas entre las primaveras* que “o dabas un abrazo o grababas”⁷⁹ y que, por lo tanto, a partir de la vinculación y la participación activa en el movimiento las piezas se desarrollan de una manera u otra, pero con un sentido de necesidad. “Esto ocurre gracias al activismo, por querer grabar algo palpable, que estaba pasando. Yo necesitaba archivar lo que yo estaba viviendo con mis compañeras y compañeros y sentía que era un momento histórico. Y después claro, con el activismo [...] siempre hay una voluntad de testimonio, de vídeo o de testimonio documental.”⁸⁰

Igualmente expresaba Basilio Martín Patino que se trataba de su rodaje más feliz, era consciente de estar participando en algo nuevo (Véase el capítulo dedicado a *Libre Te quiero*) o la implicación de José Ortega que centra su interés por el movimiento 15-M en la cuestión espiritual y cuya finalidad se acerca a la resignificación del movimiento para que no caiga en interpretaciones juiciosas:

⁷⁹ Entrevista, 1, 2016.

⁸⁰ Ídem.

He hecho este documental para contribuir a que el movimiento de los indignados no se quede en una discusión de la mecánica electoral y de dos o tres leyes más, sino que nos sirva para conseguir un cambio global de conciencia hacia la noción de que la separación es ilusoria y de que todos somos uno (Ortega 2012).

La implicación que se describe aquí se relaciona en ocasiones con un desarrollo personal de los propios directores, como en el caso de Sarah Mauriaucourt o de Alberto Reverón y Amira Boschenka. Estos tres directores que siguen las marchas internacionales deciden partir y acompañar y por el mismo camino, grabar. Una vez llegados a destino deciden quedarse en España en el caso de Sarah Mauriaucourt y continuar con el activismo o, como Amira Boschenka, cambiar también su rumbo y vivir en lugares más pequeños fijando por ahora su lugar de residencia en Malta donde dice haber comenzado una nueva forma más simple de entender la vida (Boschenka 2015: 181).

Esto nos conduce a la movilidad internacional, característica de la población más joven de las grandes capitales españolas y que se ve representada perfectamente en el corpus, pues existe un carácter internacional muy fuerte en la proveniencia de los directores. A pesar de una mayoría europea: con los franceses George, Gatlif y Mauriaucourt, el finlandés Sakari Laurila y la polaca Amira Bochenska, además de los españoles, existe una alta representación latinoamericana a través de Cecilia Barriga (Chile), Alberto Reverón (Venezuela) e Islas Villanueva (México) y cierta influencia asiática a través de la ascendencia japonesa de la londinense Twiggy Hirota y el origen indio de Rakesh B. Narwani. En este caso todas las directoras tienen origen internacional representando casi el 70% de la internacionalidad de los autores de este corpus. En el caso de Twiggy Hirota que comparte dirección con tres españoles o de Amira Bochenska, que lo hace con Alberto Reverón, la confluencia de la creación audiovisual parece adquirir formatos globalizadores. Esto da respuesta a la situación en que se encuentran los directores y la transnacionalidad a la que se expone la población global y, por ende, el medio audiovisual. En estos contextos internacionalizados puede extrañamente hablarse de un cine español del 15-M o de un cine de contexto español aunque más bien podríamos hablar de una concepción transnacional del hecho español cuyas raíces brotan entre España y el origen de sus realizadores. Lo cual se encuentra determinado físicamente, como se decía anteriormente, por la movilidad internacional y por la comunicación vía internet lugar fundamental de gestación y convergencia del movimiento, así como, albergue de los archivos y los proyectos online.

Archivos y proyectos paraguas

En este contexto intermedial⁸¹ e internacional no puede olvidarse el papel de aquellas producciones documentales que se engloban dentro de otros proyectos informativos y que se desarrollan esencialmente en el medio web. Este tipo de espacios coordinados amparan al movimiento 15-M aunque engloban otras temáticas que desbordan los espacios y tiempos del movimiento. Estos son fundamentalmente “15M.cc” (de cuya definición online se toma el nombre de este apartado), “noesunacrisis.com”, “Asamblea de majaras”, “Global Uprisings” o “Lumimaa Collective”, así como, los documentales *15M idas y vueltas entre las primaveras* y *Todos cuentan 15M* los cuales se extienden en sus plataformas online blogs y webs. A continuación, se perfilan detalladamente los proyectos ahora mencionados aunque en diferente orden según pertenezcan (los primeros) o no pertenezcan al corpus (los posteriores).

15Mcc. es una plataforma de recogida de información en torno al movimiento 15-M que sirve de referente para este contexto, puesto que engloba dos documentales del corpus: *15M «Excelente. Revulsivo. Importante» Una visión muy personal del 15 M* sobre el movimiento 15-M en Madrid y *15M Málaga Despierta* sobre el movimiento 15-M en Málaga. Además de gran cantidad de imágenes y vídeos a disposición de los espectadores de forma gratuita y en abierto, este proyecto, que se acabó extendiendo a nivel peninsular y que da lugar a la 15Mpedia, fue gestionado y completado de manera voluntaria por todos aquellos/as que quisieron compartir su experiencia o su visión del 15-M. En su sede web la pretensión del proyecto se describe como: “un proyecto «paraguas» de proyectos sobre el 15M [...]. El objetivo de 15M.cc es facilitar el mayor número posible de narraciones en torno al 15M: que todo el mundo pueda contar su 15M”. Para la creación de los documentales se llevaron a acabo 43 entrevistas que se encuentran disponibles en Youtube bajo el nombre de Conversaciones.15M.cc⁸², del mismo modo ocurre con las entrevistas realizadas para el documental de *Málaga despierta* para el que se realizaron 15 entrevistas, disponibles online junto con 22 vídeos⁸³. Estos despiezan el documental según los casos y los temas que se tratan en el mismo con el fin de que puedan ser recuperados y reutilizados, siempre y cuando se siga la licencia CC BY SA 3.0.

⁸¹ Ello se completa con la idea de Moreno-Caballud acerca de los proyectos alternativos de crítica y difusión “Más allá de la amplia esfera de influencia de Jordà, el audiovisual en la era de la producción digital, la copia y la remezcla se ha convertido en una auténtica jungla de creatividad en la que la frontera entre autores y públicos se ha difuminado, como se puede comprobar en excelentes proyectos de crítica y difusión como son *Blogs&Docs* y *Hamaca.net*” (2012: 549).

⁸² Disponible online en: <https://www.Youtube.com/watch?v=A0cJIR46co&list=PL1E9C0E666B99C9BF>, [última visita 19/07/18]

⁸³ Disponible online en: <https://www.Youtube.com/watch?v=pe5zrzD3K0Y> [última visita 19/07/2018]

Una de sus grandes impulsoras, Patricia Horrillo, también colaboradora del documental pero dedicada a la compilación de material, ofrece más información sobre el concepto en su blog personal⁸⁴ puesto que 15Mcc ha ido desarrollándose a través de otras plataformas. En 2012 15Mcc. convirtió su extensión a una iniciativa madrileña creando una revista “15Madrid”⁸⁵ que recopila información sobre las asambleas nacidas a partir del 15-M y que sigue funcionando en la actualidad habiendo publicado en julio de 2018 su número 71. La plataforma se conforma así como un espacio para la comprensión del 15-M, las causas y consecuencias, así como las secuelas del mismo y, permite un espacio a quienes necesitan información sobre el tema. Fue creada in situ y subida casi de forma instantánea a la web por aquel entonces.

Lumimaa Collective es un grupo de trabajo liderado por Sakari Laurila director de *Gritos en el cielo*. Se crea en Helsinki y se encuentra dedicado a “investigations of society, ecology and the contemporary arts. This is realised in forms of research, writing, multidisciplinary art collaborations, videos, journalism, performances, etc.”⁸⁶ La plataforma recoge proyectos críticos creados desde el 2007 en torno a la iniciativa en diferentes formatos, estos se relacionan con los movimientos sociales en cuanto a que reacción crítica hacia el sistema y a la modernidad⁸⁷. Los documentales y los vídeos se archivan de forma diferenciada según la definición que se ofrece en los “working values”: “Film/video. Cinema is the art of film. Video is another art form with a completely different ontological basis and thus they should not be confused. We work with both.” Por lo que el tratamiento de las imágenes también tiene una significación diferente y los documentales cumplen con unas reglas de formato como son la duración y la información neutralizada con fines menos a corto plazo y tendiendo a un modo más observacional. Aunque la mayoría de las piezas se encuentran coordinadas por él y las labores relacionadas con la música son desde la función de curador, existen otros proyectos como performances, teatro y arte en la calle en los que participa y que, además, surgen de la reflexión en torno al propio *Gritos en el cielo*. Del mismo modo, “Lumimaa collective” coordina una residencia de artistas en Chipre en la que en la actualidad se lleva a cabo un proyecto de investigación bajo el nombre: *Technology as Ideology*. En la página web se encuentra una enumeración de los proyectos cuyas obras completas solo se reciben de

⁸⁴ Disponible online en: <http://patriciahorrillo.com/de-15m-cc-a-madrid-15m-cc/> [última visita 19/07/2018]

⁸⁵ La revista 15Madrid se encuentra disponible online en: <http://madrid15m.org/madrid15m-periodico-de-asambleas-no3/> [última visita 19/07/2018]

⁸⁶ Disponible online en: <http://lumimaa.org/> [última visita 06/09/2018]

⁸⁷ Toda esta información se obtiene de la página web (ver nota anterior) y de una conversación mantenida con Sakari Laurila por correo electrónico el día 07/09/2018 durante aproximadamente dos horas.

forma personalizada en contacto con los coordinadores. De esta forma, se constituye más bien como plataforma de lanzamiento y presentación del colectivo y menos como archivo o documento abierto a la reapropiación de sus contenidos.

Acampada Sol (Historia de una ciudad) otro caso parecido al anterior, es el documental que forma parte del proyecto web, o tan solo la página web “Asamblea de majaras”⁸⁸ en cuya declaración de intenciones afirman abrir una puerta: “a la posibilidad de que el imaginario capitalista se desmorone a la gran mayoría de ciudadanos, no por su naturaleza inhumana, sino por la difusión de los daños económicos que está llegando a todos los hogares del Reino de España.”⁸⁹

Los medios a disposición en la página ostentan diferentes formatos: artículos, vídeos, *DOCs&PDFs* y ofrecen también información en forma de links y a través de una biblioteca con lecturas recomendadas. La función del documental queda definida como “herramienta de contra(des)información” en reacción a la visión ofrecida por los medios de comunicación convencionales sobre el movimiento 15-M. La información contenida en la página web no se encuentra realizada al completo por “El nota”, firma con la que el autor cierra la declaración de intenciones, recalcando aquí el tono sarcástico e irónico de la iniciativa, sino que pertenece a diferentes autores que, o bien ceden sus derechos, o bien se encuentran libres de derechos en la web y a cuyas páginas se redirecciona. En el caso de los vídeos se lleva a cabo una labor de reconstrucción, en la mayoría de ellos humorística, sobre hechos reales pasados en televisión y versionados, o también ofrecen collages informativos sobre la actualidad política. De este modo, el foco temático no se circunscribe a los movimientos sociales o al 15-M sino que más bien atiende a temas relacionados con la crisis del capitalismo y con fuerte atención a España. Por lo tanto, el documental es un proyecto terminado que se pone a disposición de la audiencia entre otros documentos informativos y que se constituye como pizca casi independiente en el proyecto de Asamblea de majaras.

15M idas y vueltas entre las primaveras forma parte de un blog⁹⁰ relacionado con las marchas internacionales desde el 2011. En este blog se encuentran los cinco capítulos en que se divide la película (Bruselas, París, Roma, Atenas y Madrid) por separado, secuencias completas que no han sido añadidas en el documental, así como nuevas creaciones paralelas al documental como el caso del corto: *Algunos hallazgos por el*

⁸⁸ Disponible online en: <http://asambleademajaras.com/> [última visita 19/07/2018]

⁸⁹ Disponible online en: <http://asambleademajaras.com/contacto/contacto.php> [última visita 19/07/2018]

⁹⁰ Disponible online en: <https://15midasyvueltas.wordpress.com/> [última visita 19/07/2018]

camino / Quelques trouvailles sur le chemin o *Crónica de una aparición / Chronique d'une apparition* en el que la autora revela su introducción en el movimiento y que sirven a la vez como preámbulo para la comprensión del proyecto. Además, el blog posee una mediateca, *media center* donde encontramos artículos publicados por la autora, fotografías inéditas y vídeos/bonus siempre en torno al movimiento 15-M y a las marchas indignadas. El blog no se encuentra abierto a la interacción expresamente sino que más bien actúa de compilador de los documentos creados por su realizadora, y el documental aparece como la obra principal y culminante.

En *Todos cuentan 15M* observamos numerosos cortes de entrevistas que se encuentran también por separado en la web de la productora⁹¹ del director de la película y conforman, así como en el caso del proyecto 15M.cc con sus entrevistas por separado, una enorme aportación de material disponible en la web. Ambas webs presentan los documentos en abierto y abren por tanto las puertas a la reapropiación, así como a la comprensión de la figura del autor/a con respecto al movimiento y al documental. Sin embargo, se trata más bien de un espacio de exposición de las obras y no de proyecto web interactivo.

Los proyectos que serán presentados a continuación no pertenecen al corpus a pesar de su relación con el movimiento 15-M porque las piezas documentales se encuentran financiadas de forma externa y/o no superan los 30 minutos de duración o no tienen el 15-M (2011) en su foco, sino que se trata más bien de contenido relacionado o contextual.

El proyecto “noesunacrisis” (www.noesunacrisis.com) es una plataforma online interactiva llevada a cabo por los franceses Fabien Benoit y Julien Malassigné, en la que se puede recorrer la crisis en España a través de cuatro fases: “mirage” (espejismo), “saccage” (saqueo), “révolte” (revuelta) y “no future” (sin futuro). Además, por separado pueden verse *portraits*, retratos documentales a través de entrevistas a personajes representativos de la arena política y académica española. Para cada una de las categorías existe un corto documental y para los retratos se han escogido a ocho personas, lo que da lugar a un total de casi tres horas de documentación pero sin estructura narrativa conjunta. Se encuentra acompañado por un blog⁹² sobre el proyecto y su contenido, así como, un prefacio en el que puede leerse la intención de los autores y la descripción del proyecto.

⁹¹ Disponible online en: <http://www.univackcreative.com/portfolio-posts/todos-cuentan-15m/> [última visita 19/07/2018]

⁹² Disponible online en: <http://blog.noesunacrisis.com/fr>. [última visita 19/07/2018]

La interfaz se encuentra ilustrada con edificios representativos madrileños y proponen una visualización de los espacios de la crisis de forma caricaturizada e irónica y cercana al escepticismo político. Madrid se convierte en el centro del cual irradian las movilizaciones y se concibe en representación de España.

Por el contrario, el proyecto “Global Uprisings”⁹³ llevado a cabo desde 2011 por Brandon Jourdan y Marianne Maeckelberg con sede en Leiden se define en su propia web como “an independent news site and video series dedicated to showing responses to the economic crisis and authoritarianism”. Aquí se añade un cariz globalizador e internacional con una mirada muy ajustada a la información documental, a través de las imágenes de Jourdan y a la mirada de la experta en antropología cultural Maeckelberg, participante activa del grupo de investigación World Financial Crisis Research Group de la universidad de la misma ciudad. La realidad se trata aquí desde una visión transnacional, en la que la crisis y el autoritarismo serían una cuestión que abarcara las democracias occidentales y las incipientes democracias árabes como respuesta a un inminente flujo de trascendencia global. Existen tres tipos de medios: artículos, vídeos y entrevistas los cuales se encuentran categorizados a su vez según países: Egipto, Grecia, España, Portugal, Turquía, el Reino Unido y Los Estados Unidos. Para España existe una colección llamada video-series con cuatro cortos documentales: “They Do Not Represent Us: Barcelona 12M-15M” (2012) 3’23, “Madrid on the Brink: S25 to S29” (2012) 9’, “22M: Madrid Protests on March 22, 2014” (2014), 10’, “Pieces of Madrid” (2014) de 18 minutos sobre las movilizaciones a partir del movimiento 15-M y con referencia a la acampada Sol. Igualmente se archiva un noticiario norteamericano en el que se usan las imágenes del corto “Madrid on the brink” y se nombra especialmente a Brandon Jourdan. En el mismo formato se encuentran representadas las protestas en los países anteriormente señalados que siguen completándose hasta la actualidad.

Everyday Rebellion (2013) es un documental de los hermanos Riahi en el que compilan imágenes obtenidas a partir de un proyecto web⁹⁴. Este, del mismo nombre, se propuso recoger acciones pacíficas de realidades en conflicto que sirviesen a otras personas a luchar contra el sistema imperante. Para ello animaban a personas comprometidas a compartir sus experiencias diarias activistas para ofrecer un variado cómputo de intentos. El documental no tiene como objetivo el movimiento 15-M sino

⁹³ Disponible online en: <http://www.globaluprisings.org/category/by-country/spain/> [última visita 08/12/18]

⁹⁴ Más información sobre el proyecto disponible online en: <https://everydayrebellion.net/donde> y en <https://vimeo.com/everydayrebellion> se encuentran los fragmentos de aquellos que participaron en el proyecto. [última visita 08/12/18]

formas de levantamiento a nivel global. Las personas que colaboran con el mismo son participantes activos de las secuelas del movimiento 15-M y, probablemente también, de las acampadas, aunque en ningún momento son grabadas durante las mismas, sino en espacios domésticos. Igualmente, el movimiento 15-M no es el fin sino el acicate que ofreció el espacio por el que luchar, y las formas de lucha son las protagonistas.

Las iniciativas ya tratadas anteriormente: *Audiovisol* y *Toma La Tele*, la primera creada durante las manifestaciones y la segunda en el año 2012 como espacio para la información sobre las asambleas de barrio, proponían una información alternativa a la TV en abierto institucional presentando una nueva vía de información sobre los temas relativos a las acampadas y a las asambleas. A día de hoy han relevado sus esfuerzos hacia un registro audiovisual pormenorizado de lo ocurrido en Madrid desde el 15 de mayo de 2011 hasta la actualidad, disponible igualmente en abierto. De este modo, en la medida en que los documentos han ido siendo almacenados, ambas páginas webs se han convertido en un archivo audiovisual sobre el movimiento 15-M con una distinción de *work in progress*, puesto que siguen siendo actualizados y siguen estando disponibles para su reuso y remodelación. Se trata de archivos en torno al 15-M pero no existe un interés por generar una obra de compilación de los fragmentos.

Una vez recorridos los espacios en los que se engloban estos proyectos se reconoce la multitud de posibilidades existentes para el desarrollo de plataformas de difusión, activismo e interacción. Estas tres nociones, aunque presentes en cada uno de los proyectos, tienen mayor o menor peso según la función que cumplan para cada documental o pieza audiovisual. Todos los proyectos anteriormente tratados se asientan sobre bases colaborativas por lo que poseen inscripciones abiertas y mecanismos para la participación y reapropiación de los contenidos vertidos online. Igualmente, todos los proyectos convocan a través de estrategias críticas a una visión inconformista con la situación actual, e igualmente, buscan soluciones a través de sus contenidos a preguntas concretas por lo que los receptores pueden acceder a la interacción con los contenidos.

Se trata de verdaderos espacios para la memoria, que se conforman a su vez como ecologías culturales en las que la participación colectiva suele tener gran importancia y la replicación tiene un sentido a nivel global, proponiendo la reutilización de los materiales en nuevas piezas, así como, la reformulación de las mismas. Exceptuando a “no es una crisis” por su carácter de proyecto terminado y a “Lumimaa collective”, Asamblea de majaras (*Acampada Sol*) y *15M Idas y vueltas en las primaveras* cuyo papel es más la difusión del proyecto como forma crítica de creación cultural y académica.

Asimismo, los proyectos se convierten intrínsecamente en compilación, bibliotecas en digital, con apariencias diversificadas y con diferentes enfoques, en las que insertar todo lo que se crea. Estos espacios sacian el afán de archivo y de colección gracias al infinito lugar que ofrece internet. Los documentos aunque en diferentes formatos son fundamentalmente audiovisuales. Se observan una mayoría de contenidos audiovisuales de corte documental y alternativo en formato de cine directo. Esta pretensión de realidad se refuerza a través de la introducción de artículos y de noticias que ofrecen versiones complementarias a la información contenida en los documentales y que, en el caso de haber sido escritos por los mismos realizadores, aporta cierta credibilidad. Igualmente, sí dan a conocer clara la adscripción o intereses inscritos en los mismos.

Los proyectos web aunque presentan temáticas que varían poseen en común el receptor: las víctimas de la crisis, puesto que presentan los problemas y sus consecuencias como si fueran de la misma índole y afectasen de igual manera a todos como humanos, independientemente de la parte del mundo en la que se encuentren. De esta forma, el receptor es igualmente acogido y forman tan parte de los proyectos en cuanto a que es un humano en una sociedad en crisis.

La internacionalidad es de igual forma algo intrínseco, puesto que a pesar de abarcar terrenos dispares y alejados geográficamente proponen una relación directa entre ellos y proponen realidades símiles. Este recorrido por las plataformas web nos lleva a reconocer la falta de aquello que las autoras de Michiel y Zimmermann (2018) denominaban Open Space New media Documentaries. En el caso de nuestro corpus los documentales utilizan internet como plataforma de archivo, de exposición y circulación pero en la mayoría de los casos no como espacio interactivo de creación.

3.2. Circulación

Una vez distinguido el perfil de producción de los documentales y tras conocer algunos ejemplos de uso de la web como plataforma de exhibición, nos adentramos en el contexto de circulación de los documentales. Irremediablemente se debe hacer hincapié en los canales de circulación de los documentales, para comprender así la función que ejercen sus creadores, según el orden en que han establecido las ventanas de exhibición y con el que, por tanto, se relacionan en grado a su irrupción en internet. Esto sirve para evaluar la importancia que cada autor concede al público objetivo, según el fin con el que realiza su documental y perfila su forma de acceso a él y, en consecuencia, indagar en los

nuevos caminos que recorren los documentales hasta su público. El proceso al completo se encuentra marcado por la ausencia de distribución, la exhibición no comercial y la recepción minoritaria, imprimiendo claramente unas líneas de circulación que se alejan del cine comercial y que declaran nuestro corpus como creación absolutamente alternativa.

El perfil que cada documentalista dibuja de su público influye en la circulación de su obra. Si el destino que el documentalista otorga a su pieza es la de ofrecer información de actualidad y señalar su documental como medio de información alternativa pretenderá acercarse al mayor número de espectadores posible. Para este caso la ventana más accesible es internet y la circulación tiene una función movilizadora. El perfil de este público ha evolucionado en el tiempo y, si bien al principio, podía ser un público amplio que buscaba más información en torno al movimiento, al final se trata de un público más próximo a él mismo y con aspiraciones informativas de confirmación de su propia idea sobre el 15-M. Lo cual atiende también a las pautas de selección de la información en internet de las que ya hablábamos en el apartado anterior.

Si, en cambio, el creador propone en su pieza una representación interpretativa del movimiento 15-M en la que las posibilidades de sentido tienen un valor creativo y experimental, el público que parece ser atraído buscaría la reflexión de un autor en concreto y una voz personal, y se interesaría por el medio fílmico, puesto que visitaría una proyección en un festival o una muestra y, por lo tanto, no tendría por qué conocer el movimiento 15-M a priori. Estos documentales por lo general se encuentran con derechos y cerrados, lo que puede desviarse en una circulación con función integradora. Integradora, puesto que el interés movilizador espontáneo o directo sería secundario debido a que la puesta a disposición ralentizaría la recepción de la pieza frente a aquellas formas activadoras.

Estas dos posibilidades de creación, tan reduccionistas como falta de matices –los cuales serán añadidos por separado en los siguientes apartados- permiten en su sencillez visualizar e introducir los dos senderos recorridos con mayor asiduidad por los documentales y que invierten el orden convencional/tradicional de las ventanas de exhibición.

En el primer caso, la operación sigue los parámetros siguientes y se la denomina modelo de circulación movilizadora por el carácter fundamentalmente activista de la función otorgada a los documentales en relación a su circulación. Los documentales se encuentran desde el momento de su finalización en abierto en plataformas de visionado

online libres de derechos en Internet como Youtube o Vimeo, lo que cumple con el objetivo de llegar al mayor número de personas posibles, ser de actualidad y fácilmente compartible a base de instantáneos clicks. A partir de la visualización se aumentan las propuestas para los visionados colectivos y se proponen para festivales minoritarios cercanos a fóruns de corte político, conferencias y clases magistrales. Se trata, más bien, de colaborar con el movimiento y de participar como realizadores en la conformación de la imagen del mismo y sus consecuencias o secuelas, como herramienta contrainformativa, así como documento para su posterior recuperación. Esto presupone una limitada repercusión de las películas al nivel de la recepción y una débil trascendencia pública comparadas con formatos audiovisuales mayoritarios. Además, suele ir asociada con una función reivindicativa movilizadora, del mismo modo que activa las posibilidades de interacción con el público. Ejemplo de ello se observa de forma textual en el primer fotograma del documental *Mayo (una visión espiritual de Spanish Revolution)*:

Esta película carece de fines comerciales. Los autores autorizan a descargarla, exhibirla, subtítularla o doblarla a otros idiomas, distribuirla y compartirla con la condición de que estos carezcan de lucro y estén orientados a atraer una democracia real y un mundo más justo para todos (00:00:10).

La reapropiación y el uso de la película se acerca a un gran interés por la distribución como forma de activación de la sociedad y de la promoción de una democracia participativa como medio para un mundo más justo y propone a través del documental la reacción ciudadana.

En el segundo caso, la operación se invierte y a la circulación se la denomina integradora, puesto que perpetúa las lógicas tradicionales y responde en menor medida a las propuestas quincemayistas. Estos documentales son presentados primero a festivales de cierto renombre, así como intentan ser vendidos a distribuidoras y televisiones. Una vez agotadas estas posibilidades se suben a plataformas de visionado de pago en Internet (Filmin o Amazon) y finalmente pueden ser subidas en abierto a plataformas como Youtube o Vimeo.

La película se acerca a un público cercano a la élite cultural y audiovisual cuyo juicio determinará el futuro de las obras y la repercusión en cuestiones de recepción y distribución de las mismas. Debido a que la circulación por festivales puede tener un recorrido de hasta dos años, algunas obras aún se encuentran poco accesibles, es el caso

de *Tres instantes un grito*, *50 días de mayo: Ensayo para una revolución*, *Gritos en el cielo* o *Vers Madrid*. Estas obras, a pesar de su carácter comprometido y social, así como militante, se mueven en parámetros de exhibición más convencionales y escapan del público medio actual comprometido. En paralelo puede pronosticarse en aumento por la superación de la volatilidad del medio web, a la que se exponen las del primer grupo, y su implementación en otros espacios para los que internet funciona como plataforma publicitaria a través de artículos, periódicos, blogs y revistas que generan información al respecto y no como escenario para la visualización.

En este sentido, la distribución se relaciona con una forma de sustento y con la profesionalización de las obras que, a su vez será difícilmente adquirida si los derechos son cedidos al público. Se trata entonces de visiones más personales, de testimonios que buscan crear una reflexión consciente de lo rodado y la realización de un producto cuyas características respondan a ciertas directrices formales. Véase el caso de Sylvain George⁹⁵ quien crea un “newsreel experimental” y habla frecuentemente en las entrevistas que ofrece sobre las influencias intelectuales que posee el film con la intención de justificar su pieza independientemente y más allá de su valor militante.

En el mismo sentido cabe afirmar, que los documentales, en ocasiones con una prioridad archivística o de presencia propia, de autorreflexión y a modo casi de diario, más que como producto realizado para un público o con unos fines basados en la exhibición, siguen caminos difícilmente predecibles pero cuya permeación de las fronteras de Youtube y Vimeo para abrirse espacio en otros lugares de discusión permitirán que la selección de las obras en su recorrido histórico busque discursos sobresalientes. La definición de sobresaliente es lo que queda por perfilar en un contexto de mercantilización de la cultura y de la preeminencia del marketing ante cualquier creación, como ya se adelantaba anteriormente, así como de la minimización de los contenidos webs.

Esta tendencia a la audiovisualización de la realidad a la que se arroja el documental como espacio transgénero permite la adscripción pública desde muy diferentes ángulos y, por lo tanto, el reconocimiento de una realidad de representación cada vez menos unitaria y que se abre paso con escasos recursos económicos, pero con el potencial de la aportación colectiva y su vertido en espacios tan globales como limitados. Esto quiere decir que en ocasiones los documentales tras años desde su estreno siguen sin encontrarse

⁹⁵ El caso de Sylvain George y de su película se encuentra más intensamente analizado en el espacio dedicado en el capítulo siguiente donde se analiza su obra y su método.

en abierto o lo hacen desde hace apenas un año. Veamos ahora más detalladamente los casos específicos.

Distribución

La distribución, adelantado párrafos más arriba, no funciona de manera comercial o externalizada. La diferencia entre unos documentales y otros es el intento de venderla a cadenas de televisión nacionales o internacionales o la disposición directa en la web mostrando las películas en paralelo en festivales y muestras. Estas dos variantes se relacionan con los recorridos trazados en el apartado anterior y que, mientras que para el primer caso la explicación empieza y termina en su distribución en abierto en internet por el interés contrainformativo así como por la falta de medios humanos y económicos, para el segundo caso, la casuística, como es de esperar, se reduce en número, siendo el caso de diez de los documentales del corpus.

En el primer orden, véase el ejemplo de *15M Idas y vueltas entre las primaveras*, de *Tomaremos las calles* o de *Ensayo de una revolución*, las cuales fueron colgadas en internet y, sin embargo, tuvieron espacio en festivales y muestras posteriormente. La alteración del orden de las ventanas de exhibición a la que se asiste en la actualidad permite cierta flexibilidad a los festivales minoritarios o temáticos, y su puesta a disposición en abierto en la web no supone un impedimento para su consideración en la participación, sino que se acepta como reto tecnológico o por el sentido que se le otorga como movilizador del público y por el rol aperturista que se le concede a internet.

En el segundo, nos encontramos con una distribución que, basada en productoras de mayor recorrido, normalmente propiedad de los mismos directores, han tratado de vender los documentales a las televisiones. Este es caso de *Indignados* con Tony Gatlif como asiduo realizador de la cadena arte para la que ya había llevado a cabo la película *Indignados / Indignez Vous / Empört euch! Stephane Hessel* (2012) de relacionada temática. También es el caso de *50 días de mayo: Ensayo para una revolución*, pero, en este caso, con fracaso, puesto que no consiguieron venderla, de *Gritos en el cielo*, *Banderas falsas* y *Falsos horizontes*.

Asimismo a través de las productoras, se plantea la presentación a festivales ordinarios y a especializados en documentales como en el caso de *Libre Te Quiero* (Seminci, 2012; Festival de cine y derechos humanos de San Sebastián, 2013), *Dormíamos despertamos* (Zinebi, 2012; Goya, 2013; Festival Prix Europa de Berlín, 2014; Festival de Cine español de Tübingen, 2015 (Alemania)), *Tres instantes un grito*

(SANFIC, 2013 (Santiago de Chile); Festival de la Memoria Documental Iberoamericano, 2014 (México) o *Vers Madrid* (Festival de Venecia- Cinema Corsaro, 2012; DocLisboa, 2012; Viennale, 2012 (Austria); Torino Film Festival 2012 (Italia); Punto de Vista, 2013; Ficunam, 2013 (México); Bafici 2013 (Argentina); Subversive Film Festival, 2013 (Croacia); Milano Film festival, 2013; RIDM 2013 (Canada), SAO PAULO International Film Festival 2013; Lima Independant Festival, 2013 (Perú); EDOC, 2013 (Ecuador); ICA London 2013 (Inglaterra)) por poner algunos ejemplos, lo cual retrasa su puesta a disposición en internet o directamente la evita como ya se ha comentado anteriormente. Ello da lugar a una recepción basada en el visionado online y como experiencia colectiva en sedes relacionadas con la lucha social.

Exhibición

La exhibición sigue unos patrones basados en la visualización en internet donde las plataformas de visionado como Filmin o la compra en Amazon en menor número, pero sobre todo a través de Youtube y Vimeo en el mayor número de casos, se erigen como el espacio de visionado de los documentales. Los lugares de exhibición se reducen a las proyecciones en salas de visionado alternativo, asociaciones, centros autogestionados o cines minoritarios con la presencia primordial del autor/a y al espacio doméstico a través del ordenador de forma individual.

El segundo aniversario del 15-M permitió la presentación de la película *15M idas y vueltas entre las primaveras* en la plaza de Cataluña o en la casa de la *solidaritat* (Fig. 9) o para el caso de *Mayo (una versión espiritual del 15M)* en la universidad de Murcia el 17 de diciembre de 2012 (Fig. 11) o de *Tres instantes, un grito* en la universidad de Bordeaux Montagne el 20 de noviembre de 2014. *Dormíamos, despertamos* se proyectó en el Matadero de Madrid y *Tomaremos las calles* en presencia de su realizador en la plaza de la Cebada el 11 de julio de 2014 (Fig. 10). Por nombrar unos pocos ejemplos en los que las piezas se llevaron a visionados comunes a causa de exposiciones o actos relacionados con el movimiento o con los movimientos sociales y la crisis en España en marcos más generales. La participación de los creadores se encuentra vinculada a foros de discusión y debates audiovisuales y políticos y, en ocasiones, estos ofrecieron charlas trayendo de nuevo a la actualidad el propio movimiento y sus preceptos (Fig. 11).



Fig. 9 Cartel para la proyección de la película en la Casa de la Solidaritat



Fig. 10 Cartel para la proyección en 2014 de *Tomaremos las calles* con Javi Larrauri en el Campo de la Cebada.



Fig. 11 Imagen del vídeo del Coloquio con José Ortega sobre su película en la Universidad de Murcia (televisado en Youtube)

Los centros sociales autogestionados, como el de la Tabacalera en Madrid, han cumplido un papel fundamental en la proyección de los diferentes documentales y han dado cabida a la reunión para el tratamiento de los proyectos de forma cooperativa, puesto que, además, se situán como ejes centrales de la acción alternativa en los núcleos urbanos más grandes. La Tabacalera es el lugar donde ensayan los protagonistas de la solfónica en *Dormíamos, despertamos* o donde se encuentran las entrevistadas de *Tomaremos las calles*. Este es el caso también de Málaga y Cádiz como se muestra en los documentales *15M Málaga Despierta* y *Ensayo de una revolución*. En ambos casos los documentales han sido mostrados en espacios ocupados y además estos lugares son rescatados en los documentales: los huertos urbanos y el comedor social en Málaga o el Palillero en Cádiz.

Aquellas películas que durante años buscaron financiación y no encontraron distribuidora o televisión que cooperase, han sido puestas a disposición en internet tras la aceptación de que el visionado de estas piezas tiene un espacio limitado al online cambiando con ello el propósito último de los filmes. Como puede ser el caso de ambas películas de Carlos Serrano Azcona: *Banderas falsas* y *Falsos horizontes* en Youtube en abierto desde 2017 y respecto a lo que afirma: “Al final yo quiero que la vea el mayor número de gente por eso ya está en abierto”⁹⁶ o el caso de *Dormíamos despertamos* también en Youtube desde 2016 por su selección para los Goya y su participación en otros festivales oficiales. Con el fin de observar la influencia en la recepción, a continuación, proponemos algunos parámetros analizados.

Recepción

En primer lugar, debe reconocerse la difícil cuantificación de la audiencia. Los documentales llevan un recorrido marcado por la independencia y marginalidad de los circuitos de exhibición, la falta de premios y la falta de distribución a gran escala. Esto se encuentra relacionado con el papel del público en la creación de los documentales, el cual se une a la función social que se le otorga al documental, así como, en términos generales, a las características del género, a la temática política y a la falta de financiación. Los festivales y muestras a los que asisten los documentales son de diversa índole pero de cortes minoritarios y, a pesar de ostentar datos orientativos sobre los asistentes o participantes, el recuento real de los espectadores que se encontraban en la sala el día del visionado parece ser tarea tan ardua como innecesaria por la vaguedad de los resultados y de las reducidas posibilidades de comparación. Igualmente, podría tratarse de hacer un recuento de los artículos en revistas, periódicos, radio, televisión o blogs, así como de contenido académico para así controlar el recorrido que han tenido en otros ámbitos, y determinar así, a grandes rasgos, la repercusión intermedial que han tenido. Sin embargo, a excepción de los documentales cuyos realizadores poseen una exitosa o extensa carrera fílmica, Sylvain George, Basilio Martín Patino, Tony Gatlif se reducirían a una media de, no más de dos documentos relacionados. Estos textos suelen ser reseñas para el anuncio de una proyección o una sinopsis o valoración en la web de algún festival o muestra.

Además, como se marcaba anteriormente, la recepción no puede contabilizarse según las estadísticas generales, puesto que, no se exhiben en cine y tampoco circulan por

⁹⁶ Entrevista 6, 2017.

los espacios oficiales. En este sentido, ese espacio que pierden obviando los formatos tradicionales debería encontrarse suplido por internet y las plataformas de visionado en abierto. Estas advierten el número de visionados y de likes de sus vídeos. Y aunque estas cifras no tengan interés en valores absolutos sí que tiene sentido conocerlas de forma comparativa.

A continuación, se encuentra un cuadro comparativo en el que se observa la posición que ostentan según el número de visionados o visitas, cuya cifra exacta puede observarse en la siguiente columna. Ésta se encuentra seguida del número de likes y del número de veces que se encuentra el documental en Youtube subido por diferentes usuarios (en el caso de estar en Vimeo aparece especificado individualmente). Los datos son del día 1 de septiembre de 2018 y obviamente para las películas que no se encuentran en abierto no se tienen datos.

	Posición según frecuencia	Visionados/ visitas	Likes	Número de archivos contabilizados	Año estreno	Año publicación en abierto
15M: «Excelente. Revulsivo. Importante» Una visión muy personal del 15 M	1	59458	655	2	2012	2013
Acampada Sol (Historia de una ciudad)	2	33,708	337	1	2011	2011
Libre Te quiero	3	1ª parte 16811 2ª parte 4333	39 18	En dos partes en Vimeo (1K=1501 visitas) 1º Parte 11,2K	2013	2013
15M: Málaga Despierta	4	10341	35	1	2013	2013
Reacción 15M	5	8478	64	2	2012	2012
#Indignados	6	4502	40	3	2011	2011
Ensayo de una revolución	7	4,462	9	1	2011	2012
Inside 15M: 48 Horas con los indignad@s	8	4.359	3	1 (Vimeo)	2011	2011

<i>15M idas y vueltas entre las primaveras</i>	9	3742	36	1 (El documental se encuentra por capítulos también y cada uno de ellos entre 56 y 72 visionados)	2013	2014
<i>Todos cuentan 15M</i>	10	3,669	35	1	2011	2015
<i>Dormíamos, despertamos</i>	11	1050	18	1	2012	2016
<i>La Plaza, la gestación del movimiento 15M</i>	12	942	3	1	2011	2012
<i>El Despertar de les Places. Un any de 15M</i>	13	797	5	1	2012	2013
<i>Mayo (una visión espiritual de la Spanish Revolution)</i>	14	612	9	1	2012	2013
<i>La marcha indignada</i>	15	362	2	1	2012	2014
<i>Tomaremos las calles</i>	16	236	7	1	2014	2015
<i>Banderas Falsas</i>	17	174	0	0	2011	2017
<i>Falsos Horizontes</i>	18	55	0	1	2013	2017
<i>50 días de mayo (Ensayo para una revolución)</i>	Filmin: Nota de usuario 7,1					
<i>Gritos en el cielo</i>	Sin datos					
<i>Indignados</i>	Sin datos					
<i>Tres instantes, un grito</i>	Sin datos					
<i>Vers Madrid</i>	Sin datos					

Gr. 3 Cuadro Comparativo de visitas/visionados de los documentales del corpus (Elaboración propia).

En este cuadro se contemplan diferencias abismales de la recepción de los documentales a través de Youtube y de Vimeo en menor medida. Los primeros puestos

son ocupados por documentales de muy diferente carácter. El primero *15M: «Excelente. Revulsivo. Importante» Una visión muy personal del 15 M* ostenta 59458 visionados y 652 likes, el segundo *Acampada Sol (Historia de una ciudad)* 33708 y 337 likes y el tercero *Libre te quiero* 16811 y 39 likes (en este caso nos detendremos más adelante). Las diferencias ya comienzan a ser significativas pero aún son mayores conforme al resto de los documentales, los cuales se hallan muy por debajo de los 10000 visionados y en numerosas ocasiones no alcanzan los 1000 visionados. A la cola se encuentran *Falsos horizontes*, *Banderas falsas* y *Tomaremos las calles* documentales que no llegan a los 300 visionados.

La razón que más certeramente apunta a este hecho es la fecha en la que la película es colgada en abierto en internet. Aquellas películas que se acercan en su estreno en internet al 2011⁹⁷, así como su estreno se aproxima a su publicación en abierto, tienen mejores resultados que aquellas estrenadas en 2015, 2016 y 2017. El tema pierde actualidad y, por lo tanto, el espectador potencial que recurre a Youtube y Vimeo en busca de información alternativa a los medios tradicionales se reduce y se limita a aquel público que busca una retrospectiva o a aquel que se interesa por un director en concreto. Las películas responden a formatos más consumibles y que saciarían otros espacios de información. Además, existen razones obvias de acumulación de visionados pues las posibilidades se limitan en el tiempo. Otra cuestión que no se debe pasar por alto es el nombre de los documentales que se relaciona de nuevo con ese público potencial que se interesa por el movimiento 15-M. Aquellos documentales que contienen 15 M se encuentran entre los más visitados. En el caso de *Libre Te quiero*, que su realizador sea Basilio Martín Patino, y que haya sido su última película antes de su defunción ha jugado un rol fundamental para el visionado de la película.

Por otro lado, han tenido la mayor acogida los proyectos provenientes de 15M.cc como traductores al medio web de los presupuestos del 15-M por su estructura colaborativa y horizontal, ejemplos del movimiento y también por la implicación multitudinaria en el proyecto de los diferentes colaboradores, lo que supone la multiplicación exponencial a través de los shares y las redes sociales. Similarmente ocurre con *15M Idas y vueltas entre las primaveras* con 3752 visionados y 36 likes. Según su

⁹⁷ Ello da lugar a que películas como *Inside 15M: 48 Horas con los indignad@s* un film amateur tenga un número comparable de visionados al de películas como *#Indignados* o *Ensayo de una revolución*. El cine amateur relegado al espacio doméstico (Zimmermann 1995) encuentra espacios de visionado en internet y se convierte en relato público. A través de la necesidad de información de actualidad a través de canales alternativos y en primera persona se busca en Youtube información alternativa y de rápido alcance.

autora, el haber estado en contacto con tantos manifestantes y personas durante las marchas y la filmación le permitió establecer una red, a la que envió el enlace del documental cuando lo tuvo, y esto propició gran cantidad de visitas también en el blog⁹⁸.

Por último, es de relevancia retomar el caso de *Libre Te quiero*, el cual se encuentra en dos partes en Vimeo, puesto que se observa un interesante fenómeno: el número de visionados de la primera parte es de 16811 y de la segunda parte 4333, ello quiere decir que solo el 25% de los receptores que han visto la primera parte han visionado después la segunda. La tesis que se exponía al principio en cuanto a la falta de rigurosidad de los visionados recontados por las plataformas parece tener sentido. Estas cifras no controlan el número de personas que terminan de ver el documental, el nivel de concentración que se tiene en el mismo o si se tienen otras tareas abiertas o nuevas ventanas de visionado. Lo cual debe advertir de la consideración de estos resultados sobre los visionados, sin perder de vista nuevas concepciones para la recepción, determinadas por pautas de adquisición efímera de información como conducta de aproximación a las piezas documentales.

Las posibilidades de establecer comparativas con el fin de conocer patrones de conducta en torno al uso de la web y de la búsqueda de información de hechos concretos podría convertirse en un estudio que daría para otra disertación en sí mismo. Sin embargo, aquí se trata únicamente de reconocer el espacio que han tenido los documentales en la recepción total y, por lo tanto, con las pautas arriba mencionadas debe ser suficiente para tener una visión aproximativa de la recepción de estas obras, así como, y, sobre todo, de los modelos de circulación de las mismas.

Una vez conocidas las características de producción y circulación de las obras nos adentramos en el estudio del contenido de los mismos según los presupuestos del 15-M y, teniéndolos como referencia a partir de la reflexión que tuvo lugar en el capítulo teórico.

⁹⁸ Información contenida en la entrevista realizada a la autora en 2016 por skype. Ella se encontraba en Mallorca y yo en Regensburg. La entrevista duró más de dos horas y albergó temas tan dispares como su implicación con el movimiento, su concepción de cine, sus influencias literarias y audiovisuales, así como, el transcurso de su trayecto profesional y futuro.

3.3. Discursos transversales en el documental del 15-M

Los documentales generan visiones en torno al movimiento 15-M que se alzan como alternativa a las construcciones llevadas a cabo por otros medios y otros formatos. Estos discursos transversales que se absorben o se sustraen del movimiento 15-M y dan lugar a una contemplación sociológica del corpus, incurren en dialécticas con los propios participantes y los realizadores y dan lugar a parámetros compartidos en torno al movimiento.

De este modo, puede hablarse de una fuerte presencia en los documentales del 15-M como acampada y, por lo tanto, las intervenciones y temas más tratados durante las mismas ocupan un papel primordial para la creación de los discursos. Todos ellos se encuentran directamente relacionados con la reflexión en torno a las propuestas recogidas en el manifiesto de DRY (la lectura del manifiesto, así como la recogida de sus puntos de forma hablada o mostrada en forma de texto en pantalla, se observa en numerosos documentales) puesto que, se considera uno de los más pronto logros del 15-M y se contrapone a las críticas primeras que sufrió el movimiento en cuanto a su ineficacia. También con bastante frecuencia se añaden los universos paralelos que se viven en España: la inmigración, el desalojo de las viviendas y la PAH, las marchas indignadas en territorio ibérico y en Europa, otros movimientos, así como, la vida de los activistas políticos más relevantes para el movimiento en forma de entrevista, de intervención aislada o tomando sus frases más significativas. Esto genera discursos relacionados con el propio movimiento, que lo repiensen y lo dotan de nuevos significados que permiten comprender las líneas de actuación posteriores en materia política y social de las derivas 15-M y que, como se decía anteriormente, le confieren una lógica temporal: causa/problema-nudo/acampada-desenlace?.

Una excepción a los casos expuestos anteriormente la encontramos en las películas sobre las marchas internacionales *15-M Idas y vueltas entre las primaveras* y *Las marchas indignadas*, en las que, extrañamente, observamos las acampadas en España aunque se hace constante relación a ella y se reafirma como origen de las mismas o la película de Cecilia Barriga *Tres instantes un grito* en la que se compara el 15-M con Occupy Wall Street y La toma chilena, ambos tenidos lugar en 2011 y que pone de relieve la relación de similitud que mantienen estos alzamientos⁹⁹. De este modo, aunque lo local,

⁹⁹ Una comunicación dedicada a esta película y la relación que los movimientos mantienen entre sí a partir de la toma chilena se encontrará disponible online en la web de ALAIC, bajo la rúbrica de las actas del XIV Congreso de la

lo personal conforman el sustento de la indignación y se instituyen como pilar imaginario de los documentales, la película se encuentra a su vez sostenida sobre unos pilares de corte global debido a que atienden a un sistema financiero común.

En frecuentes ocasiones se habla de los alzamientos sociales que han tenido lugar en otros países, y que son observados como acicate para el 15-M, así como (primaveras árabes, Islandia o Grecia) reivindicaciones sociales que tienen lugar en España en el último decenio (Prestige, 11-M, Ley Sinde o el “Ivazo”) las cuales son señaladas como precedentes y, en ocasiones, también como causas de la indignación. En menores ocasiones se trata el efecto a partir del movimiento, aunque sí que se observa una especial atención a la repercusión global del 15-O en 2011 así como la fuerte presencia de los barrios y las asociaciones como la PAH, DRY o JSF en las ciudades en que tuvo lugar el 15-M como vestigios-secuela del mismo.

De este modo, se observan consecuencias nacionales a través de casos concretos de asociaciones que se ven reforzadas, como la muy frecuente PAH, y a la constitución de las mareas de colores. Las mareas de colores cobran gran relevancia convirtiéndose en los bloques temáticos en los que se dividen los documentales, como en el caso de *15M Málaga despierta* o *Dormíamos despertamos* como se verá más adelante. Y se pueden apreciar igualmente las consecuencias internacionales que parten del 15-O o de la repercusión que tiene el movimiento en los medios de comunicación extranjeros, como en *#Indignados* o *15M: «Excelente. Revulsivo. Importante»* y que anima a salir a la calle a los españoles en la diáspora.

Las nacionales refuerzan el sentido local y las intervenciones más cercanas como acontecimientos plausibles, mientras que las internacionales tienden a generalizar el conflicto y a convertirlo en cuestión del 99% de la población del planeta. El 15-M posee, por tanto, una doble fuerza: nacional e internacional. Como admite una manifestante en *15M Málaga despierta* y que sirve de ejemplo para el resto de los documentales:

Da igual que estemos en Málaga o en Sol, es un cordón umbilical que nos une, no solamente en España sino a nivel global. Que pone de manifiesto, al final, que el absurdo es esta sociedad en la que lo importante es el poder financiero y eso no tiene sentido, porque lo importante son las personas (*15M Málaga despierta* 01:31:00-17).

La vinculación existente entre los indignados¹⁰⁰ del mundo y la capacidad del medio audiovisual e internet para alcanzarla se encuentran estrechamente relacionadas y frecuentemente representadas a partir de tweets e infografías que relacionan a los indignados en numerosas partes del mundo.

De esta forma, las imágenes se centran en presentar al propio movimiento según los acontecimientos que tienen lugar en la acampada, antes de la misma, en forma de causas de indignación y de revoluciones en otros países y en forma de consecuencias. Así conocemos las agrupaciones y asociaciones que siguen actuando según los preceptos y propuestas del movimiento 15-M una vez desalojadas las plazas.

Estas agrupaciones ostentan dos estratificaciones fundamentales: la nacional y la internacional, pero que acaban consolidándose en un mensaje unificador –bajo la consigna de indignación– y que se basa en los valores humanos por encima de cualquier ley y en el rechazo frontal al sistema financiero y económico de irradiaciones globales.

Mientras que los puntos tratados en estos últimos párrafos son comunes a todos los documentales y generan una especie de perfil del corpus, los apartados que siguen tratan de retomar otros discursos también frecuentes y que añaden más información sobre el movimiento. Estos se encuentran inscritos en las fórmulas del documental y marcados por aspectos formales que veremos posteriormente. En este sentido, destacan seis elementos que merecen ser apreciados con mayor atención por la gran frecuencia con que aparecen en las películas, y que se relacionan con las características del movimiento y con el desarrollo del mismo, así como, porque se constituyen como ejes centrales de los discursos propuestos por los documentales, los cuales a pesar de su heterogeneidad se relacionan con las bases de la cultura 15-M y los principios del movimiento. Al tratarse de discursos transversales que aparecen todos con relativa asiduidad en el corpus hemos tratado de ordenarlos según la frecuencia con la que se dan en las películas. En primer lugar, 1) “El clima emocional del 15-M”, en el que se desarrollan los sentimientos despertados durante las acampadas: la alegría y la fraternidad y el arte y la cultura se convierten en hilos fundamentales; 2) “La dictadura y la transición” como causas y consecuencias de la situación en la que se halla el pueblo español durante la crisis; 3) El desarrollo personal y del propio movimiento en cuanto a que la convivencia se convierte

¹⁰⁰ El autor Jordi Bonet i Martí (2015: 107-109) propone hablar de decepción puesto que esta sería la causante primera del alzamiento 15-M y hace un recorrido por la evolución del término indignación para mostrar que la etiqueta “indignados” sería algo posterior al 15-M a raíz del éxito del libro de Stephan Hessel *Indignez-Vous!* Que sería presentado en la prensa como el manifiesto intelectual del movimiento. Lo cierto es que las consignas cuadraban con lo que significó estar indignados y que convirtió a los seres en indignados.

en una forma de evolución personal y social; 4) Las fuerzas del orden y la represión, se encuentran representadas por la presencia de la policía y los desalojos de las plazas; la violencia y las manifestaciones pacíficas así como el casi omnipresente helicóptero; 5) El papel de los medios de comunicación y la relevancia de la contrainformación y la organización para el movimiento; 5) La transnacionalidad e internacionalidad del 15-M como futuro y base del 15-M; para terminar 6) Lo que no se dice, es un apartado dedicado a aquellos discursos de gran relevancia para la existencia del movimiento y de la plaza que sin embargo se encuentran invisibilizados en el corpus.

Clima emocional del 15-M. Arte y cultura

Para comenzar con el estudio de los discursos transversales nos centraremos en la representación de la alegría y la fraternidad como logros del movimiento, y en la ejecución y representación del arte y las formas de cultura como forma de personificarlo. Los planos cerrados de abrazos, besos, experiencias de reunión, las manos cogidas entre participantes o gestos de ovación y alegría durante las asambleas son una constante en los documentales.

Del mismo modo surgen numerosas intervenciones de amor y de animación tales como: “Yo solo quería deciros que os quiero muchísimo y no os conozco de nada pero sois mis amigos” (*Tres instantes un grito* 00:25:14) o “la gente se quería casar con el resto de la gente. Aquello era una euforia” (*15M Málaga despierta* 00:10:52) que refuerzan el clima emocional del 15-M.

El clima¹⁰¹ emocional del 15-M¹⁰², se relaciona con la experiencia de la unión y la convivencia con unos fines solidarios y se convierte en sí mismo en un objetivo conseguido. La esperanza en la unión y su fuerza de cambio se multiplica con fines, que ante una injusticia generalizada (*broad dissent* según Sampedro y Lobera 2014) e indignante, observa las posibilidades de cambio. La forma en la que los protagonistas han logrado encontrarse, va más allá de lo esperado, pues se han puesto de acuerdo y son conscientes de pertenecer a un hecho histórico en la evolución social y política española. Aunque este discurso se encuentra contenido en la mayoría de los documentales su mayor

¹⁰¹ El clima 15M según Rivero Jiménez (2013: 277-280) se encontraría “caracterizado por una continua oposición a las políticas de ajuste y recortes y en defensa de lo público, de una apertura hacia fórmulas democráticas más participativas, donde el diálogo entre los y las protagonistas sociales es condición necesaria a la hora de tomar decisiones” y habría comenzado a forjarse desde 2009 con las primeras movilizaciones lo que llevaría a identificar en el lo que Máiz denominó democracia radical y que se añadiría a las demandas de las minorías más vulnerables.

¹⁰² El clima emocional del 15-M, proviene del texto de Páez; Javaloy; Włodarczyk; Espelt; Rimé (2013) quienes utilizan el clima emocional de los movimientos sociales para retratar en términos psicológicos las emociones características de los movimientos sociales en general.

expresión se encuentra representada en *Libre Te quiero* y *Ensayo de una revolución*. Otras películas como *15M Málaga Despierta*, *La marcha indignada* o *Gritos en el cielo* a pesar de representar igualmente la alegría y la fraternidad, y una una visión positiva de la colectividad, generan un discurso que extiende las vinculaciones del movimiento 15-M hacia otras perspectivas más racionales cercanas a los logros políticos o sociales.



Fig. 12 Cuando las marchas indignadas populares llegaron a Madrid la gente lloraba de felicidad. (*La marcha indignada* 00:12:13)



Fig. 13 Alegría de estar en la calle juntos y gritando por los mismos derechos. (*Gritos en el cielo* 00:00:55)

De este modo traslucen ciertas diferencias entre aquellos que conciben el movimiento fundamentalmente como una reunión de personas hasta entonces dispersas y desconectadas y aquellos que ven en cada encuentro humano una forma política. Para los primeros, justo en ello, en el estar unidos, estribaría la potencia del movimiento por su poder unificador. Además, conciben el movimiento y la felicidad que conlleva, como un agente potenciador de nuevas iniciativas, entre las que se ponen de relieve aquellas que tienen que ver con la expresión cultural, concibiéndose ésta como agente de cambio o potenciador como se marcaba anteriormente. La alegría y fraternidad se conforman como hilo conductor de los filmes.

La expresión cultural es parte del júbilo, los conciertos y las obras de teatro representadas en las plazas son lugares a los que asistir y encontrarse con sus semejantes. Dichos lugares se convierten en un espacio de belleza natural del propio movimiento, perfectamente ejemplificado con los momentos de danza en *Libre Te quiero*.

Mientras tanto, para los segundos, la necesidad de expresión confiere nuevos modelos culturales que tallan en sí mismos el mensaje y no se exponen únicamente como modelos de observación y deleite, sino más bien como lugares para la participación social y política. Para los primeros, la política se encuentra inscrita en la reunión y para los segundos, el arte posee contenido y forma políticos. En estos últimos los asistentes interactúan y la cámara se detienen en ellos, como en el caso de la performance-imitación

de Esperanza Aguirre en *Vers Madrid* donde los espectadores dialogan con ella y le reprochan su actuación política interviniendo como si realmente se tratase de la presidenta de la comunidad de Madrid en persona, formando parte de la performance.

Un caso similar ocurre durante la satírica escenificación de las fuerzas nacionales en torno al internamiento ilegal de extranjeros que se lleva a cabo delante del Cíe de Málaga, en *15M Málaga despierta* o el mob por la educación pública contenido en la película *Dormíamos despertamos* cuyas letras desde una concepción humorística e irónica se refieren a la educación pública y se constatan acto seguido con el episodio testimonial de una maestra madrileña.

De relieve también, deben exponerse las letras de las coplas indignadas presentes en *Vers Madrid* a las que ovacionan los presentes o las de la banda gaditana en la película *Ensayo de una revolución*, las cuales llaman a todos a quedarse en la plaza: “Por eso vente a luchar, estudiante, anciano y obrero y el inmigrante, llamo al mundo entero ahora no podemos retirarnos, ahora que no se mueva nadie del Palillero” aunque al final, la cámara se detiene en los abrazos y besos que se dan los cantantes más que en una, prácticamente ausente, respuesta activista del público.

La expresión cultural se convierte en una forma de redención política en la que la alegría y la fraternidad pasan por la confrontación política y la conformación de un horizonte de sentido que aproxima el discurso a la lucha desde el espacio cultural. De la observación en Basilio Martín Patino, a la acción propuesta de Rakesh B. Narwani se encuentra todo un abanico de posibilidades en el que la felicidad y la fraternidad se hallan relacionadas con la cultura y ésta se convierte en una reivindicación en sí misma, en cuanto a espacio para congregación y reunión de la mayoría en ámbitos lúdicos que hasta entonces parecían desaparecidos.

El derecho a ser felices y la gran valía de tener una vida con valores primordiales y no interferida por necesidades creadas artificialmente posee un papel fundamental en la visión robótica de *Mayo (una visión espiritual del 15-M)*. Esta película comienza con una secuencia de imágenes digitales que dan cuenta de lo que la voz off nos dice:

Cuenta Stanislaw Lem que un día en un planeta lejano los robots se sublevaron contra los hombres y tomaron el planeta. Desde la tierra mandaron una y otra vez misiones militares para averiguar lo sucedido pero ninguna volvió. Un último explorador partió hacia el planeta sublevado. Al llegar para poder sobrevivir en un mundo de robots se disfrazó de robot. Un día, sorprendió a un robot orinando y averiguó que era como él, uno de los enviados. Así descubrió que todos los habitantes de aquel planeta eran en realidad humanos disfrazados de robots que creían vivir en una sociedad de robots

pero que eran hombres con alma. El día 15 de mayo dejamos atrás unas caretas disfraces y nuestras chaquetas metálicas. (00:00:33-00:01:45)

El movimiento 15-M supone el despertar de lo y el triunfo de los valores primigenios y originales, necesariamente humanos. En este documental la visión de unidad se convierte en el centro de la propuesta discursiva, aunque marcada por un tono ficticio que se relaciona en el fondo con la imposibilidad de la consecución de los presupuestos o la lejanía de los mismos. La última secuencia se conforma con unos falsos noticieros en los que los presentadores narran los sueños cumplidos del movimiento 15-M y cierra la película con: “a muy larguísimo plazo nos espera un mundo mejor”.

De esta forma, y al contrario de lo que ocurre con la ficción fílmica¹⁰³ creada en España durante la crisis y hasta el día de hoy, los documentales del 15-M son muy favorables con la ilusión y la fuerza que se genera entre sus manifestantes. Más allá de la imagen del joven víctima y sin salida de la situación de crisis que presentan películas como *Terrados*, *Cerca de tu casa*, *Hermosa Juventud* en otras muchas, los jóvenes aquí se unen para realizar sus sueños y encuentran en la acción colectiva el espacio que necesitaban para desarrollarse como personas y seres políticos, pensemos en la intervención representante de esto de una chica en la asamblea en Valencia: “A mis 18 años solo me han enseñado a consumir y vosotros en seis días a sentir”(50 días de mayo 00:20:35). Parece que, por tanto, lo más positivo de la crisis es el 15-M y la vuelta a los valores humanos que ya venían trabajando los manifestantes, lo único sobre lo que se espera erigir las alternativas de futuro y las mejores enseñanzas para afrontar el presente.

Dictadura y transición

El pasado reciente español, más en concreto la dictadura franquista y la transición a la democracia, son cuestiones a las que el movimiento 15-M presta atención como engendradores de la crisis y como espacios de crítica, al considerarlos hasta entonces tabúes por una tendencia mansificadora de la realidad en pos de una paz y una entrada en la UE como fines últimos. Las palabras de Germán Labrador al respecto en sus varios

¹⁰³ Para más información puede acudirse a un completo artículo sobre el cine de la crisis en España de Dean Allbritton en el que se ofrece un completo marco sobre el que reconocer el espacio de la crisis y de la vulnerabilidad y del sufrimiento individual para oprimir fuerza a la comunidad (2014: 102). Ejemplos de películas son: *La soledad*, 2007 (Jaime Rosales), *5 metros cuadrados*, 2011 (Max Lemcke), *La chispa de la vida*, 2011 (Alex de la Iglesia), *El mundo es nuestro*, 2012 (Alfonso Sánchez), *Terrados*, 2011 (Demian Sabini), *Ayer no termina nunca*, 2013 (Isabel Coixet), *Murieron por encima de sus posibilidades*, 2014 (Isaki Lacuesta), *Cerca de tu casa*, 2016, (Eduard Cortés), *Hermosa juventud*, 2014 (Jaime Rosales), *Techo y comida*, 2015 (Juan Miguel del Castillo), *El Olivo*, 2016 (Icíar Bollaín), *Selfie*, 2017 (Víctor García León).

estudios sobre la cultura reciente española (2012, 2014) así como la articulación de una nueva conceptualización de la democracia, partiendo de una falsa y fallida transición (Hughes 2011, Kornetis 2014) que convertiría al 15-M en el “mayor impacto en la política española en las últimas décadas” (Errejón 2011: 121, Rodríguez 2013), convierten los casi treinta y cinco pasados años de democracia –el “régimen de 1978” (La Parra-Pérez 2014: 43)- más que en un efecto modelo de la transición tras la muerte de Franco en una realidad antidemocrática¹⁰⁴. Ello habría podido consolidarse gracias a la cultura española por la continuidad de las lógicas y élites franquistas y por su diseño de la realidad marcado por el pacto de silencio que dio lugar a una amnesia colectiva (Aguilar 2002: 17) a un fracaso cuyas consecuencias se observan hoy más que nunca¹⁰⁵, y así queda recogido por los documentalistas.

El pasado histórico español es un tema constantemente en pantalla por las recurrentes alusiones que se hacen desde los discursos mantenidos en imagen y los eslóganes del movimiento al pasado franquista y postfranquista, con la transición entonces como víctima y actualmente como verdugo de la situación de crisis y de hastío ante la política y sus políticos: “Españoles, Franco ha vuelto” o “Españoles, la democracia ha muerto”, los cuales son eslóganes cantados y leídos en pancartas que reflejan este hecho y que aparecen con gran frecuencia.

Una larga disputa al respecto la encontramos en la película *#Indignados*, desde el minuto 19 hasta la aparición de Arcadi Oliveres cinco minutos más tarde, en que se comienza debatiendo la fallida transición, y se continúa hablando de la intergeneracionalidad del movimiento y de la prolongación con el mismo de luchas históricas españolas. Como esta secuencia se encuentran versiones más o menos breves en cada una de las piezas documentales.

La comparación con la lucha anti- y postfranquista viene representada, sobre todo, por la fuerte presencia de la generación anterior en pantalla con gran influencia del grupo de yayoflautas, con Francisco Román en cabeza (*#Indignados* y *Vers Madrid*). En ese sentido pueden establecerse también dos líneas discursivas. La de aquellos que utilizan el pasado para identificar la problemática del presente y comparan ambas realidades y, la de aquellos que encuentran en la generación anterior un modelo y un motor de avance para

¹⁰⁴ Rancière (2005: 81-82) habla de estados oligárquicos de derecho (*États de droit oligarchiques*) en lugar de democracias europeas, pues no viviríamos en ellas.

¹⁰⁵ La aportación anterior a 2011 pero marcada por Guillem Martínez con su concepto CT (Cultura de la Transición), así como el primer número de la revista de el diario (2013) en el que se trata el agotamiento del sistema político nacido junto con la Constitución de 1978, se encuentra dedicado al fin de la era política de la Transición como clave para comprender el presente.

la revolución necesaria en España. Estas dos líneas se encuentran a su vez casi siempre entrelazadas y, en ocasiones, resultan complementarias entre sí. De este modo, la movilización actual se presenta como una continuación de la antifranquista, debido a la herencia de un sistema proveniente de las conformistas estructuras establecidas en la transición, lo cual, es retomado por la población a través de un imaginario y unas consignas que se refieren y apelan a entonces¹⁰⁶ y acercan ambos momentos históricos, el de 1976 y el de 2011.

Los mayores que participan en la plaza son normalmente admirados, y sus intervenciones revolucionarias fuertemente ovacionadas. La mayoría se relaciona con la izquierda republicana y sostienen al movimiento 15-M como una reaparición del movimiento de los 60. *15M Málaga despierta* mantiene una estrecha conversación con esta generación a través de intervenciones como: “Estoy viendo que aquí está la juventud siguiendo el camino de los que los años 60 luchamos contra el franquismo (...) demostrando que la juventud sabe luchar y no es del botellón” (00:36:48) o “Hemos unido dos generaciones en el mismo proyecto” (00:08:46) y de los 70: “Me tengo que remontar a 1976 para ver una asamblea abierta auténticamente democrática” (*50 días de mayo*). De la misma forma que el documental *Tomaremos las calles* recoge la voz de las generaciones más jóvenes y las relaciona con largas entrevistas a señoras republicanas, para encontrar un diálogo entre ambas revoluciones.

Es de añadir la frecuente aparición en el corpus de José Luis Sampedro (*Málaga despierta; Reacción 15M*), Arcadi Oliveres¹⁰⁷ (*#Indignados*), y Agustín García Calvo¹⁰⁸, los cuales se ven reforzados por la activa presencia de Basilio Martín Patino como director, la música de Amancio Prada, de Paco Ibáñez (quien incluso ofrece un concierto en la plaza de Cataluña durante mayo de 2011 presente en *#Indignados* y en *Gritos en el*

¹⁰⁶ Al respecto Germán Labrador Labrador (2014) lleva a cabo un meritorio estudio sobre las reminiscencias de la cultura, que él denomina, *transicional* tras la muerte de Franco y el 15-M. Esta cultura opuesta a las decisiones políticas habría creado consignas que se reutilizarían durante el 15-M y que propondrían una resignificación de la esfera pública de ese cronotopo que constituiría la democracia española. Esto no solo se refiere a cuestiones estéticas, es decir, a los documentos *efímeros* que pueden reconocerse en ambos momentos, sino que traspasaría las fronteras de los discursos y las propuestas del 15-M al retomar la reapertura de las leyes de la memoria histórica.

¹⁰⁷ *Mai es tan fosc* (2014) realizado por de Èrika Sánchez Marcos un documental de acompañamiento de la figura de Arcadi Oliveres, quien se conforma como referente fundamental del movimiento 15-M en Cataluña a través de su experiencia con el movimiento, como una parte fundamental de esta pieza. Su forma de asistir a la realidad y los frecuentes espacios dedicados a sus discursos y palabras reflejan los postulados del 15-M y, a la misma vez, su constante aparición rodeado de 15-M y opinando sobre el mismo lo constituyen como documental fundador del movimiento. La página web de la película es <http://www.documentalarcadioliveres.org/>, y se encuentra en abierto en Youtube desde 2016 con el mismo nombre. [última vista 14/11/18]

¹⁰⁸ Stéphane Hessel (Berlín 1917-París 2013), creador del libro *Indignez-vous* (2011) es uno de los referentes más importantes del movimiento y también ocupa grandes momentos en pantalla. Él se relaciona con luchas anteriores pero a nivel internacional. Y aunque toma partido importante en el 15-M, denominado de los indignados a partir de su libro, no se le reconoce su papel en torno a la transición. Importante papel en *#Indignados*, *Indignados*.

cielo) o con *L'estaca* de Lluís Llach, la cual se oye en numerosos documentales. No solo a través del título, como en el caso de *15M: «Excelente. Revulsivo. Importante»*, frase pronunciada por Sampedro sobre el movimiento 15-M, sino que se les entrevista y se toman intervenciones completas, se graban los discursos que ofrecían en la calle como los de García Calvo (*Vers Madrid*) u Oliveres y se les ofrece un sitio como participantes, como en el caso del, también activo en Cataluña, Paco Ibáñez para concederles dilatados espacios en los documentales. De este modo se recuperan las consignas de las generaciones anteriores y se ponen de relieve como modelo y como guía. Se realizan documentales en torno a estos personajes que, componiendo casi una retrospectiva de la última lucha de una generación, poco a poco va desapareciendo desde el 2011.

De la misma manera ocurre que esta generación ofrece ideas desde la experiencia que la población más joven rechaza o no tiene en cuenta. Se pone en entredicho la propia revolución y desecha las formas de actuación que no contemplan una reforma total, como en el caso del discurso de García Calvo en *Vers Madrid* quien propone cinco claves a seguir en las que las instituciones y el sistema debían ser obviados¹⁰⁹.

García Calvo aconseja no aprender y utilizar el lenguaje de los que están en el poder y utilizarlo como si de un lenguaje revolucionario se tratara. Hace hincapié en la relevancia de crear nuevos códigos y fórmulas desvinculados de las del poder para trazar vías paralelas no inclusivas con los que nos oprimen. Además, en relación a ello rechaza la expresión “tener futuro”, en cuanto a que el futuro no existe y que es una forma de robarnos el presente. Para García Calvo lo único que debe estar en el pensamiento es lo que ocurre en el presente, puesto que el futuro siempre es incierto y todo lo que suceda en contra del sistema no tendrá futuro para ellos, para los dirigentes del sistema.

García Calvo contradice de este modo las propuestas en las que exista cualquier tipo de intervención estatal como, por ejemplo, los amplios esfuerzos de las comisiones de legal, en las acampadas, presentes en la mayoría de los documentales, por crear una asamblea y una acampada legalizada y aceptada por los ayuntamientos. Así también, al hablar de futuro sustrae la razón a aquellos y aquellas que en las asambleas piden, acríticos con el sistema, un trabajo acorde a su nivel de estudios, puesto que ellos no querrían un cambio sustancial, sino que la situación de crisis pasara cuanto antes y obtuviesen una solución respecto al ámbito laboral.

¹⁰⁹ El discurso completo de Agustín García Calvo se encuentra entre los minutos 00:44:30 y 00:49:27.

Aunque en esa dirección se desarrolla la película *50 días de mayo*, la cual será más profundamente analizada en el siguiente capítulo, debemos poner de relieve un par de claves fundamentales al respecto. En esta ocasión, la reflexión en torno al movimiento ocupa el rol protagonista, y ello se lleva a cabo primordialmente a través de las intervenciones de los mayores. En ella observamos, desde la imagen de la tumba de la democracia en la plaza del ayuntamiento valenciano bajo la frase “la democracia ha muerto”, hasta intervenciones como: “Este decálogo parece que es el programa de la movida. Con ese decálogo adónde se va. A ningún sitio.” (00:51:40), que se acaban convirtiendo en fundamentales al final de la película, puesto que el desalojo de la plaza es visto como un fracaso revolucionario. “Aquí yo he oído a la gente decir, a algunos: no somos ni de derechas ni de izquierdas. Lo siento. Eso solo lo dice la extrema derecha. Segundo, aquí no hacemos política, pues vale. ¿Aquí qué estamos haciendo?” (00:51:40), esta cita se vincula con la apuesta del movimiento por considerarse apolítico y que no posee intenciones de participación partidista, lo cual da lugar a unos problemas conceptuales que dejan al descubierto la despolitización de la juventud española. De este modo, a pesar de las diferentes intervenciones y la variedad de las posturas que se contemplan, el discurso patente al final de la película revela al movimiento 15-M como una falsa revolución en la que la inmadura juventud aún no ha sido capaz de sintetizar en propuestas las necesidades de las que se aqueja. Y, por tanto, la salida de la plaza se relaciona directamente con las críticas y propuestas de los mayores allí presentes. Esta constante participación de la generación anterior se acaba convirtiendo en un conflicto intergeneracional que incluso llega a las manos al final de la película, dando a entender que los verdaderos revolucionarios son los mayores y los jóvenes aún tendrían mucho que aprender¹¹⁰.

Como síntesis pueden admirarse con clarividencia la relevancia concedida a la generación anterior en la mayoría de los documentales así como su representación en general positiva en el corpus documental, lo cual podría apreciarse por la alta presencia de los mismos, tanto como de forma anónima a través de los participantes espontáneos en las acampadas, como a través de sus figuras más representativas rescatando a los pensadores más progresistas, y referentes próximos a la izquierda de la lucha antifranquista. En *50 días de mayo* y *Falsos horizontes*, la generación anterior no

¹¹⁰ Más referencias pueden encontrarse a partir de los minutos: 00:54:53, 01:00:00 y 00:01:17 en *50 días de mayo: Ensayo para una revolución*.

representa un modelo o un símbolo de esperanza, sino que, al contrario junto con el resto de los participantes, los presentes se alejan de parecer una alternativa revolucionaria.

Tomaremos las calles quizás sea el documental que mejor transporta la importancia del cambio de sistema por encima de cualquier otra propuesta, o más bien, como el paraguas bajo el que deben de reconocerse el resto de las mismas: “El problema es del sistema no coyuntural” (01:27:13). Se trata del documental en el que más destaca un discurso de oposición a cualquier tipo de resquicio de acción en manos del poder. Todo lo ocurrido se encuentra fuera de los límites de la legalidad, por lo que la única posible solución viene desde abajo y, en consecuencia, nunca de los poderes públicos. En el documental llega a afirmarse que la izquierda es muy positivista y oportunista. “No debemos retroceder a 2007, esa no es la situación y tampoco es lo que se quiere”. De esta manera se ponen en entredicho los discursos de bonanza en los que se pretenda volver a esa burbuja en la que el país se construía sin tomar ningún tipo de responsabilidad, y ello tiene lugar en el relato a través de las intervenciones de la generación anterior.

Desarrollo personal como desarrollo 15-M

El desarrollo personal de los participantes a partir de la colaboración en las acampadas se dispone en paralelo a la evolución del propio movimiento. Estos modos de funcionamiento, nuevos para la mayoría de los participantes, así como la conciencia de participación en algo colectivo y social se vive como “una auténtica experiencia de ruptura [...] que ha posibilitado la emergencia y la visibilización de nuevas disposiciones mentales y políticas para la acción colectiva y para la vida en sociedad” (Lara 2012: 654). Se asiste, en este sentido, a nuevos modelos de cultura, de la percepción, de la sensibilidad, de lo posible y, por lo tanto, el movimiento 15-M se erige como un revulsivo intelectual, artístico y político que ha dado lugar a una creación al respecto incomparable hasta la fecha como iniciadora del cambio de paradigma cultural (Martínez, 2013: 139) en España.

Esta idea se observa presente en la gran mayoría de los documentales, lo cual se encuentra relacionado con los dos puntos anteriores “Felicidad, fraternidad” y “Pasado histórico español”, la creación de una identidad y lo que Rodríguez Villasante (2006) llama un *analizador*, un suceso o evento que alteraría nuestra cotidianidad y provocaría saltos en nuestras habituales conductas y formas de actuar. Los participantes consideran haber evolucionado durante la experiencia: “llegué a Málaga de vacaciones el 15 de mayo y el 16 ya estaba durmiendo en la plaza. Conocí en esos días a más gente que en 20 años

de vida normal y me quedé” afirma un francés en *15M Málaga despierta*. Sus vidas son otras desde entonces, cambiando incluso de lugar de residencia, como le ocurrió también a la directora-activista Sarah Mauriaucourt, autora de *Idas y vueltas entre las primaveras*, quien se quedó a vivir en Barcelona tras el rodaje, junto a los otros ejemplos expuestos en el apartado “Perfil biográfico” sobre los realizadores.

Esta conciencia de desarrollo personal se encuentra ligada a la convivencia, a la experiencia política, en frecuentes ocasiones la primera para los participantes, y a la constatación de que no están solos y coinciden en ideas e intereses con personas que se encuentran en la misma situación. Estas reflexiones, en la mayoría de los casos, por parte de *participantes-cualesquiera* (sin nombre ni adscripción ninguna posible, característica fundamental de la Cultura 15-M) suelen tener una connotación positiva que se encuentra ligada a un despertar de sí mismos y que se extiende al despertar de la sociedad española. Esto puede leerse en el comienzo de *Mayo (una visión espiritual de la spanish revolution)*: “El 15 de mayo dejamos de ser robots y nos mostramos como lo que siempre fuimos, hombres y mujeres con alma, dignos, conscientes” (00:01:41) según afirma el narrador, o del comentario de un interviniente en *La plaza, la gestación del movimiento*: “Este movimiento es muy esperanzador ha cambiado mi forma de entender al ser humano” (01:19:10). El 15-M sería el medio y el lugar en el que se desarrollan como humanos y, a su vez, esto se encuentra relacionado con la propia evolución del movimiento como elemento de las personas; las reflexiones son de madurez, tanto de los participantes como sobre el 15-M cuando se plantean el futuro del mismo o cuando se reflexiona sobre las metas conseguidas o los resultados. Ejemplo de ello nos lo trae Mauriaucourt: “a nivel de grupo vivimos muchas cosas duras y también muchas cosas bonitas. Se comparte mucho y también te encuentras con todo lo que existe en este mundo: personas que tienen esperanza pero también que están desesperadas, [...] y eso teníamos que gestionarlo también”¹¹¹.

En numerosas ocasiones este desarrollo se encuentra implícito en la propia estructura de los filmes que tienden a reflexionar sobre el proceso constitutivo, su desarrollo y los resultados del movimiento ofreciendo una evolución con principio y final. El final de la acampada, sin embargo, se convierte en punto de partida para la aparición o continuación de iniciativas a nivel del movimiento a través de sus protagonistas. Algo

¹¹¹ Entrevista llevada a cabo a Sarah Mariaucourt por Skype el 14/09/16. Días antes había recibido un email con preguntas de orientación para la entrevista. Ella se encontraba en Mallorca y yo en Ratisbona y la entrevista abierta y en un ambiente de debate y comprensión transcurrió durante más de tres horas. No solo hablamos sobre la película sino sobre su evolución personal a partir del 15-M y sus proyectos futuros comprometidos desde el documental.

que se refleja en el caso de *Dormíamos despertamos*, como se verá con mayor profundidad en su análisis, e igualmente, en *La plaza, la gestación del movimiento* en el que llega a compararse el movimiento con un embarazo. De este modo, el desalojo de la acampada no se considera el final del movimiento sino el motor que ha posibilitado y posibilitará un cambio en el panorama si no político, sí social, en España. La acampada sería el inicio y *gestación* del despertar que ya había comenzado en las personas implicadas y en los grupos nacidos de la misma.

Esta perspectiva se observa en retrospectiva en la película *El despertar de les places. Un any de 15M*. En ella se debate sobre el movimiento 15-M en el primer aniversario del movimiento en Barcelona y se lleva a pantalla la historia personal de un trabajador de la compañía multinacional Telefónica por ser víctima de un despido improcedente. Ello tiene lugar en una terraza, lugar que se propone para la reflexión y para la enajenación, alejado de la calle y del suelo que ya había sido utilizado curiosamente con estos fines en la obra ficción de Demian Sabini *Terrados* (2011). En el caso que nos ocupa, los participantes igual en número y género que en la ficción de Sabini conversan sobre el movimiento, mientras que, en pantalla observamos numerosas imágenes del mismo como ilustración de sus palabras. Para concluir el film hace un llamamiento a “interpretar el pasado en clave positiva” y reconocer la relevancia del movimiento como agitador social y como iniciador de lo que vendría después, encontrándose en todo momento, como en el caso de los participantes presentes en 2011, en constante desarrollo ahora y desde entonces.

De este modo, el 15-M se propone como ruptura y agitación no solo para sus participantes de forma personal, sino para la sociedad española, en cuanto a albergadora y participante fundamental del mismo, cuyo final suele ser, además del desalojo de la acampada y la deriva a los barrios y asambleas más limitadas, más que el cierre de un ciclo, un punto de partida que ofrece posibilidades de futuro frente a las críticas arrojadas por los medios de comunicación tradicionales, quienes pedían resultados y propuestas concretas que el movimiento parecía no poder ofrecer. Este final tiene por tanto una representación casi total en los documentales de tendencia informativa y estrenados en torno al 2011, así como centrados en la propia acampada. Aquellos que se animan a introducir otras temáticas o discursos más críticos se alejan del 2011 y atienden a otros procesos paralelos como *Vers Madrid*, *Falsos horizontes*, *50 días de mayo: ensayo para una revolución* o *Tomaremos las calles*, dos de los cuales serán analizados en profundidad posteriormente.

Las fuerzas del orden y la represión

La policía y el helicóptero son dos grandes protagonistas del corpus documental. El discurso al que se encuentran adscritos es el mismo en todas las películas; la policía es la representación del poder y el control sobre la población, poniendo disfraz a las decisiones de los antagonistas encarnados por los políticos y regidos a su vez por el poder financiero. Es lo que Rancière considera el devenir de la política en policía (2006) y, en su respuesta sobre la figura del enemigo a Fernández-Savater (2014 Conversación con Jacques Rancière), señala que el enemigo no tendría una representación fuerte en la política.

A lo que añadimos que, en el caso de los representantes del estado, considerados clase media y a pie de calle son policía, agentes de seguridad y antidisturbios, se les confirma como grupos determinados, en cuanto a que se crea una reacción colectiva homogénea ante sus actos, por ejemplo, a favor del bien de Cataluña tras la represión del 27 de mayo.

Este discurso sobre la policía y el control, que tan frecuentemente ha sido traído a colación en el actual estudio sociológico y de la comunicación, por su violencia y su enmascaramiento detrás del paradigma de la seguridad, ofrece una base generadora de conciencia para los autores y para los participantes del movimiento, del papel que juegan la policía y los instrumentos de control y vigilancia.

Además, los enfrentamientos policiales fueron utilizados fundamentalmente en los medios tradicionales tales como periódicos y televisiones para la descalificación del movimiento 15-M, para los que la violencia de los manifestantes justificaría la acción policial. Las noticias son recurso muy presente en los documentales y hacen ejemplo de ello como puede observarse en el fotograma 14:



Fig. 14 Los indignados atacan a los mossos mientras que estos solo se defienden (*Gritos en el cielo* 00:40:04).



Fig. 15 Minutos dedicados a Barcelona en el resto de ciudades. El dibujo de Enrique Flores (*Dormíamos, despertamos* 00:53:26)

Una visión de la policía menos pacífica que la mostrada en los medios convencionales se instaura como imagen transversal de la misma en el corpus documental. Ello tiene como fin el desmentir tales noticias y cumplir así con el rol contrainformativo en los documentales, así como acercarse a la vivencia de los presentes. En las películas la policía y el helicóptero se abalanzan sobre los manifestantes y provocan el miedo y la violencia en todo momento. Un relato personal alrededor de la violencia se encuentra presente como capítulo bajo el nombre: “La violencia/ la no violencia del 15M/ la violencia del Estado” en *15M: «Excelente. Revulsivo. Importante» Una visión muy personal del 15 M*. En ella, el relato en torno a la policía ejemplifica de este modo el rol de las fuerzas policiales.

Gran papel se le otorga también a la policía en *Banderas falsas* en el que los helicópteros de vigilancia y la policía son comunes en las tres ocupaciones del espacio público representadas: celebración del mundial en 2010, 15-M y JMJ, llegando a incorporar al final del documental un extracto en blanco y negro dedicado únicamente a los enfrentamientos policiales durante el 15-M. La otra imagen repetida con frecuencia y de especial belleza en *Libre Te quiero* es el diálogo mudo que se establece entre los participantes sentados y, en ocasiones, con flores o con las manos en alto bajo el lema “estas son nuestras armas” mientras los cuerpos de seguridad permanecen tan impertérritos como infranqueables. En *Vers Madrid* puede observarse un espectacularizado enfrentamiento entre manifestantes y policías, que será observado más adelante durante el análisis pormenorizado de la película.

La policía se presenta así impenetrable e irracional como artefacto programado e inamovible en su incomprensiva postura ante la inminente realidad de que todos, incluidos ellos, son los mismos ciudadanos con los repetidos gritos y comentarios: “te vendes por un sueldo”, “tú también eres de la clase obrera”, “tu familia también sufre la crisis”, “está claro que no te hiciste policía para defender a los que roban” (*Gritos en el cielo* 00:50:01). Gritos y comentarios que ponen en duda el papel que cumplen con respecto a la sociedad a la que pertenecen.

Por último, se debe reseñar la fuerte representación de los acontecimientos del 27 de mayo en Barcelona. La gran mayoría de los documentales muestran el intento de desalojar la plaza de Cataluña a causa del derbi, destacando la violenta hazaña que protagonizaron los mossos en la capital condal, pero, sobre todo y, fundamentalmente, se detienen en la respuesta de solidaridad en el resto de ciudades españolas. Estas imágenes refieren los minutos de silencio y las flores alzadas contra la policía bajo la consigna

“#Barcelonanoestássola” y recalcan de nuevo la premisa pacifista del 15-M considerada pilar fundador del movimiento, así como la relevancia de lo humano independiente de las tensiones nacionalistas. En ocasiones, lo ocurrido se refuerza con las imágenes del helicóptero¹¹² que sobrevoló Cataluña a escasos metros del suelo como uno de los momentos más atemorizantes de los enfrentamientos.

Exclusivo y detallado resumen de ello se encuentra en la película *Gritos en el cielo*, la cual es introducida por la asamblea en la que se verbaliza días antes el temor al desalojo del día 27, así como, la necesidad de la resistencia de la acampada. Y que continúa con una secuencia que emprende con el helicóptero en el cielo (Véase el Fg. 16 el cual encuentra símil en cada una de las películas de este corpus) para bajar paulatinamente a la plaza y filmar la brutalidad de la violencia de los mossos y todo lo acontecido en torno a la policía hasta la toma del parlamento después. Los planos subjetivos que convierten las imágenes en testimonio (Véase el Fg.17), así como, la introducción de la lectura del manifiesto dirigido a las fuerzas policiales, convierten estos actos en un total de casi un cuarto de la duración de la película.

La lectura del discurso sobre el rol de los cuerpos de seguridad, así como las conversaciones que mantienen con los manifestantes ofrecen una visión más humana de los mossos puesto que estos ofrecen cierta reflexión en sus escasas respuestas, algo que apenas se muestra en otros films. En el Fg. 18 puede oírse decir a un manifestante: “Lo que estamos defendiendo aquí es tener un futuro mejor” mientras en primer plano se observa la mirada al frente del policía bajo la visera de plástico blindado mientras permanece en silencio ante las reprimendas de los manifestantes. El fotograma siguiente cambia de secuencia, pero a partir de entonces, la policía se encuentra omnipresente hasta los últimos minutos en la cinta. El júbilo que se vivió en Barcelona ante el fallido intento de desalojar la plaza supuso un reforzamiento de los ánimos y así lo destaca el documental con frecuentes imágenes de alegría en la plaza Cataluña.

Esta implicación con Barcelona a partir de la violencia vivida por sus ciudadanos se traduce en la mayoría de los documentales en una aproximación a la región ofreciendo un puente entre ambas capitales, obviando los separatismos y, confiriendo una imagen

¹¹² “Air Vigilance” (2013) de Flavio G.García <https://vimeo.com/66885071> dentro del proyecto Video-Derivas en el que también se encuentra un cortometraje dedicado a Sol (Video-derivadas: “Sol” (2013) es un cortometraje en el que fundamentalmente vemos el omnipresente helicóptero sobre las cabezas de los manifestantes o por la noche también los satélites. Lo cual revela la relevancia del helicóptero como medida de presión y su presencia como algo primordial para los asistentes a la plaza.

que ensalza los valores humanos por encima de las diferencias interregionalistas que las separase.



Fg. 16 El helicóptero sobrevuela Barcelona amenazante como lo hizo en Madrid desde el 15 de mayo (*Gritos en el cielo* 00:32:06)



Fg. 17 Los mossos se abalanzan a golpe de porra contra los manifestantes. La visión es testimonial. (*Gritos en el cielo* 00:32:43)



Fg. 18 Los mossos aguardan pacientes el final de los discursos que le lanzan los manifestantes. (*Gritos en el cielo* 00:55:04)

De esta forma, puesto que además la acción policial se repite indiscriminadamente en todas las ciudades con mayor o menor virulencia, se convierte en una razón de unión y comprensión a nivel global. Ya no solo entre ciudadanos españoles sino que la presencia y desalojo de Wall Street, así como la violencia policial en las calles de Santiago de Chile recogidas por *Tres instantes, un grito* o los problemas con la policía en las fronteras retratados en *15M Idas y vueltas entre las primaveras* y en Bruselas en *La marcha indignada*, se convierten también en un nexo de unión entre indignados del mundo. Parece que la policía a pesar de su localidad posee un papel unificador en el que las víctimas del sistema, los ciudadanos y los manifestantes, sufren los mismos tratos por parte del poder, el cual utiliza los mismos mecanismos de control y vigilancia por igual parte del mundo: agentes, retratados como figura intermedia, por lo general, sin voz ni razón, la cual se contrapone al pacifismo de los asistentes, aunque sin embargo, tampoco pertenece a la élite a la que al fin y al cabo da cobertura.

El papel de los medios

Los medios de comunicación se convierten en tema principal y ocupan un lugar fundamental, por un lado, para poner de relieve el poder de las fuentes de información alternativas y, por el otro, para criticar la función que cumplen los medios de comunicación tradicionales. El discurso que se genera en torno a la medialización de la sociedad es prácticamente unánime y acrítico con los nuevos medios de comunicación social. Estos son comprendidos como necesarios y únicos para la reunión y la

convocatoria ciudadana, puesto que ocupan una parte central de la vida de sus ciudadanos, a través de las redes sociales, internet y el móvil, los cuales se plantearon como grandes pilares democráticos de creación independiente. Por ende, el propio documental muda en tema de reflexión por su capacidad contrainformativa y por la necesidad, de las nuevas y anónimas voces, de alcanzar a comprender la realidad y por la necesidad de su contemplación de forma más extendida audiovisualmente frente a los medios tradicionales o miniformatos.

Los medios de comunicación social, son, por tanto, aquellos que permitieron el alzamiento del 15-M como ya ocurriera en la primavera árabe y facilitan la descentralización de la comunicación, así como la rápida distribución de los mensajes. Véase el Fig. 19 en el que se observa uno de los primeros tweets de fundación de la acampada, o en el 21 en el que se observa la distribución de las reivindicaciones en el mapa de Europa, a partir del mapa de la aplicación de google. La función de los medios no solo se encuentra ligada a la capacidad de convocatoria sino a la información alternativa generada por los propios asistentes, la cual sería fundamental para comprender el movimiento. Otro ejemplo, se tiene a través del colectivo Anonymous muy presente en los documentales, como puede observarse en el Fig. 20. Estos suelen ir enmascarados con la imagen de *V de Vendetta* y la presencia de los mediactivistas en el documental *Dormíamos despertamos* o de 15Hack en *15M Excelente, revulsivo, importante*, en el que son frecuentes.



Fig. 19 Los comienzos de la acampada en la red se explican gracias a twitter y se muestran como tal en los documentales. (*15M Excelente, revulsivo, importante* 00:26:30)



Fig. 20 El colectivo Anonymous juega un papel fundamental en la configuración online del 15-M. (*15M Excelente, revulsivo, importante* 00:36:36)



Fig. 21 La extensión de las reivindicaciones en Europa se trasladan y se observan a través de los punteros de la aplicación googlemaps. (*15M Excelente, revulsivo, importante*. 00:46:51)

Esto va unido al desprestigio de los medios convencionales tanto de la prensa escrita como de la televisión por su papel frente al 15-M. Con consignas como “apaga la tele y

enciende tu mente” se hace alusión al nefasto papel de los medios de comunicación de masas para la actualidad informativa y a la importancia que se le concedió durante las acampadas a la creación de nuevas posibilidades comunicativas basadas en el medio digital como el único espacio posible para ello que se relaciona con el papel democratizador de la comunicación para los movimientos sociales (Stein 2009).

La función de los medios convencionales y su retransmisión de los hechos se pone de relieve a través de la sucesión de las portadas de los periódicos más vendidos en España durante las jornadas del movimiento 15-M como, por ejemplo, en *Reacción 15M*, *15M Excelente revulsivo importante*, tomando imágenes de los noticieros en *El despertar de les places*. *Un any de 15M* o en *#Indignados*. Para presentar el papel que los medios convencionales jugaron en torno al movimiento se observan en gran parte de los documentales dos fases: aquella que se presenta como de negación del movimiento, al principio, en comparación con las portadas de los periódicos extranjeros que ya se hacían eco del movimiento desde los inicios y una segunda fase, aquella basada en el desprestigio del movimiento después de los resultados electorales por su ineficacia¹¹³, ambos perfectamente diferenciables en el documental *Málaga despierta*.

De esta forma, la única posibilidad para alcanzar nuevos niveles de información debe hacerse a través de las vías alternativas protagonizadas por las redes sociales. Esto queda explícito en la infografía sobre el uso del móvil que presenta el mismo documental, ya citada en el capítulo 2 (Véanse los Fgs. 5-6-7) y que son seguidas de las siguientes intervenciones: “Nosotros somos el medio”, “se cambia el fusil o el cóctel molotov por el móvil. Esta es nuestra arma” (00:25:24) proponiendo que el cambio proviene de la acción en red a través de los dispositivos móviles e internet frente a unos medios de comunicación ineficaces y descomprometidos. Igualmente ocurre en *15M Excelente, revulsivo, importante* con la información presentada por la Comisión de difusión en red.

Por otro lado, los medios de comunicación se encuentran también representados por influyentes profesionales de los mismos, así como académicos expertos en la materia. El caso quizás más llamativo lo encontramos en *Todos cuentan 15-M* en el que Enrique Dans, Pilar García de la Granja, Eduardo García Serrano o José Javier Esparza quienes, entre otros, hablan sobre el 15-M para perfilar el lugar que ocupó en la realidad televisiva

¹¹³ Esta información que ofrecen los documentales puede ratificarse con los resultados del artículo: “Movimientos sociales y estrategias de comunicación: El caso del 15-M y de Occupy Wall Street” (Castillo Esparcia et al. 2013: 88) en el que, tras llevar a cabo un estudio de las noticias aparecidas en los diarios convencionales más relevantes de la actualidad española (El País, El Mundo, ABC, La Vanguardia, La Razón, El Periódico, La Gaceta), se pone de relieve, la desatención como acontecimiento de relevancia política del 15-M así como la falta de información interna del movimiento.

española desde sus perspectivas personales. Sus intervenciones refuerzan la necesidad de las redes sociales de comunicación y la relevancia de la creación de canales alternativos de información para el desarrollo y la comunicación del movimiento. En ningún momento se pone en duda, como se apuntaba al principio del apartado, los límites y las problemáticas de internet sino que se presenta como el rito fundacional y uno de los resquicios de libertad que permite aún la democracia, así como le conceden como se decía en el apartado “El 15-M toma la red”, implicación política: “La política no es el ejercicio del poder. La política debe ser definida por sí misma como un modo de actuar específico puesto en acción por un sujeto que depende de una racionalidad propia. Es la relación política que permite pensar al sujeto político y no lo contrario” (Rancière 2006: 59). La actuación política es aquella que lo es en sí misma, reflexionada y aceptada como tal por los protagonistas creadores, en este caso directores, realizadores y activadores en las redes sociales sin entrar en ningún debate sobre las patentes y ya advertidas limitaciones, recogidas en el apéndice bajo “Limites a las redes sociales e internet”.¹¹⁴

Transnacionalidad e internacionalidad

El autor Neil Hughes presenta el movimiento 15-M como otro ejemplo de un ciclo de contención que comienza en Latinoamérica en los años 90 y que ahora se habría expandido hacia Oriente Medio y Europa “where engagement and conflict are directed towards the twin pillars of globalisation: neoliberal economics and liberal democracy and the institutions that promote it” (2011: 413). Bien es conocido que el 15-M se nutre de la atmósfera global de movilizaciones que nacen más recientemente en Islandia (20/01/2009), Grecia (5/05/2010), Portugal (12/03/2011) y máxime de la primavera árabe (10/12/2011).

Se trata, por tanto, de una permeación a nivel global, se establecen lazos internacionales (el Foro Social Mundial se puede considerar como predecesor y caldo de cultivo) que gracias a los medios de comunicación permiten acciones a nivel mundial.

Además, el 15-M sirve de demostración, ejemplo y acicate para el alzamiento de nuevas voces colectivas en otras partes del mundo: “a rite of initiation and a springboard for the emergence of a new political subjectivity” en palabras de Kornetis (2014: 86) o un “animated chain of democratic awakening[s]” según Cameron (2014: 1) que infectaría de

¹¹⁴ Más adelante en el apartado siguiente se contemplan los elementos retóricos y trataremos de nuevo la relevancia de los medios de comunicación para la estética del documental del 15-M.

indignación a Israel (J14 14/07/2011), EEUU¹¹⁵ (Occupy Wall Street 17/09/2011) y más tarde a Brasil y Turquía (2013) entre otros países, los cuales se suman a las protestas de manera consecutiva e incluso utilizan las mismas consignas en sus idiomas o en español en sus protestas, como podemos observar incluso en los formatos y nombres que adoptan los movimientos.

Ya el 17-M de 2011 se organizaron actos de solidaridad por el desalojo de Sol en el extranjero: Londres, Ámsterdam, Estambul, Nueva York, París, Bruselas, Bolonia y un largo etcétera. Recordemos también la Marcha indignada de julio de 2011 en España o la que se llevó a cabo a Bruselas o a Grecia con ciudadanos/as de toda Europa. La movilización mundial 15-O de 2011, cuando se hizo un llamamiento a la ocupación de las calles por la re-democratización del mundo. Estos lazos internacionales se observan también en el interés por la producción de sentido en torno al movimiento. Por ejemplo, la producción académica en torno al 15-M en EEUU y Europa¹¹⁶, las producciones audiovisuales por parte de actores internacionales: Sylvain George (*Vers Madrid: The burning bright*, 2014) o Sarah Mauriau-court (*Idas y vueltas entre las primaveras*, 2012), Tony Gatlif (*Indignados*, 2013) o Brandon Jordan (*Global Uprisings*), entre muchos otros, así como, la masiva participación ciudadana en las movilizaciones y jornadas de protesta en las embajadas españolas en el extranjero. La diáspora española de las nuevas generaciones juega un papel primordial en estos levantamientos; frente a la metonimia del espíritu aventurero de la ministra Fátima Báñez, surge el movimiento #NoNosVamosNosEchan, y la posterior Marea Granate con la fuerte potencia de su campaña #VotorobadoVotorogado en las pasadas elecciones de 2015, así como en la actividad política en el extranjero.

La transnacionalidad e internacionalidad son un rasgo del movimiento 15-M para la gran mayoría de los documentales. Con el fin de comprender mejor el lugar que ocupan ambos conceptos se tratarán por separado.

En primer lugar, la transnacionalidad viene determinada por la introducción en los documentales de las repercusiones a nivel mundial del movimiento 15-M, así como los actos de solidaridad frente a las embajadas el 17-M, el multitudinario 15-O, las marchas

¹¹⁵ Luis Moreno-Caballud envía #WeAREThe99%, tras las acampadas en Zucotti Park en Nueva York el día 20 de septiembre de 2011 era trending topic en twitter. Significó el comienzo del movimiento We are the 99%, cuyo nombre fue ideado por David Graeber el cual se inspiró en un artículo del economista Josep Stiglitz sobre “la política del 1%”. (Lawrence 2013: 61)

¹¹⁶ Tan solo en estos años se han dedicado tres dossiers especiales sobre la crisis y el 15-M en España en revistas de prestigio internacional como son *Hispanic Review* en 2012, *Journal of Spanish Cultural Studies* en 2014 y *ACME* en 2015.

por Europa, así como, los alzamientos en otros países como causa o como consecuencia del movimiento 15-M, ya nombrados anteriormente y que generan un discurso globalizante del movimiento por sus consignas mundiales reforzando el carácter (anti)sistémico del mismo. Ello se encuentra consolidado por los esfuerzos de acercamiento a un público global a través de los subtítulos y de la relevancia en pantalla de los esfuerzos inclusivos del propio movimiento a través de los grupos de trabajo en torno a la inmigración, así como, la concesión de una voz diferenciada con historias personales en documentales como *Vers Madrid* o *Indignados*.

Este plurilingüismo se reconoce como una de las características del propio movimiento y establecería relaciones con otros hitos de la plaza global como recogen Martín Rojo y Díaz de Frutos (2014) en un estudio sobre los paisajes lingüísticos de Sol, cuyas historias podrían oírse en cualquier lugar del planeta. Esto genera una especie de discurso transnacional sobre el movimiento 15-M que da lugar a filmes perfectamente exportables por su independencia de España como tema. Ello se traduce en un discurso que pretende ser transcultural a pesar de la localidad o nacionalidad del movimiento.

Lo transcultural deviene aquí de un proceso a través del cual los actantes sociales se encuentran en las mismas situaciones por el sistema político y económico, compartido éste a pesar de las diferencias culturales. Justo en ello es en lo que se reúnen y se pueden encontrar diferencias a través de las comparaciones llevadas a cabo gracias a los intercambios culturales y a la mezcla a la que nos encontramos abocados en un mundo cada vez más global, donde las naciones son cada vez más, o al menos se descubren sin tapujos, más heterogéneas (Erll 2010: 311-312).

En segundo lugar, la internacionalidad del movimiento, se encuentra relacionada con la variedad de procedencia durante las acampadas. La variedad lingüística a través de lectura del manifiesto DRY en los diferentes idiomas recogida en *Dormíamos despertamos*, la inmigración integrada a través de los grupos de trabajo y de su implicación en la acampada o a través de historias personales como en *Vers Madrid* e *Indignados*, de personas que viven en España y se relacionan con el movimiento o que en el segundo caso, una docuficción, se dirige hacia España en un recorrido por toda Europa para encontrarse con el 15-M.

Los documentalistas se esfuerzan en representar diferentes orígenes entre los manifestantes en las películas. O bien se introducen entrevistas, se los filma en los grupos de trabajo de migración, o de interculturalidad, como el de *migraciónsol* y también participan en las Asambleas generales, caso muy marcado en *50 días de mayo*, como se

verá durante su análisis. Ello ocurre también de forma explícita, como en el ejemplo de *Málaga despierta*: “Hay compañeras de Alemania, Grecia, Italia, Irán, Siria, Egipto, Portugal. En definitiva, gente de todo el mundo en la puerta del Sol” (00:55:35). La variedad de orígenes que poseen los manifestantes revalida la preeminencia del movimiento por su internacionalidad, mientras que pone en entredicho la localidad del mismo para ratificar la movilidad internacional juvenil independientemente de las razones de partida de sus países. En el caso de los provenientes de occidente, se concentran mayormente en las grandes capitales españolas y, en el caso de la proveniencia, fundamentalmente, magrebí y latinoamericana, también estos con mayor nivel de integración en el 15-M, en ciudades más pequeñas. De estos últimos conocemos más sobre sus historias personales, puesto que ocupan un rol primordial en los documentales. Los primeros son extranjeros y los segundos inmigrantes. En numerosas ocasiones sus historias son contadas para problematizar la migración en España y denunciar la situación en la que se encuentran fundamentalmente los inmigrantes de origen africano, así como, de otro modo como se decía anteriormente poner de relieve un alto nivel de acogida e integración social.

En tercer lugar, se hace constante la referencia a los países del sur de Europa como “hermanos” o a través de “actos de solidaridad hacia ellos” por las políticas llevadas a cabo entonces por la UE para el pago de la deuda, dándole voz a griegos e italianos con relativa frecuencia en las asambleas o a través de consignas de apoyo como por ejemplo: “Si se hacen los suecos, nos haremos los griegos” o utilizando hashtags como #yocongreco o #bellacio. En el mismo sentido, Islandia se presenta como referencia y modelo, véase la repetida consigna: “Seamos Islandia”, “Yo soy islandés, islandés, islandés” o cuando se plantean soluciones ante el pago de la deuda en las asambleas o se mantienen en pantalla los debates de los domingos de economía en el Prado.

A esto debe añadirse la internacionalidad de los realizadores. Gran cantidad de directores proceden de diferentes países, como se mencionaba en el apartado sobre el perfil biográfico, que han marcado, sin duda, estas pautas llevando a cabo proyectos que se concentran en la cuestión internacional como es el caso de las películas sobre las marchas, *15M Idas y vueltas entre las primaveras* y *La marcha indignada* así como *Tres instantes un grito* o *Indignados*, las cuales se convierten en sí mismas en un recorrido internacional que automáticamente implica variedad lingüística y cultural y ofrecen cierta impresión de conformidad transfronteriza, creando así un cine transnacional al marcar la problemática de forma sistémica y, por tanto, creando lazos que tienen recorridos globales

y que ponen de relieve espacios de lucha bajo las mismas consignas (Janoschka; Mateos 2015).

Estas consignas que representan los problemas en su extensión global nos hacen conscientes de estar perteneciendo a una realidad que supera nuestras fronteras, no solo en términos geográficos, sino en términos de capacidad. Estas películas tienden en su comunicación de lo internacional, a crear una realidad por la que empoderarnos como ciudadanos. En ella se ponen de relieve los puntos en común pero apenas se descifran las diferencias como si ellas hubiesen dejado de importar en las dialécticas del 99% pero que parecen no tener en cuenta el retorno de la derecha racista y nacionalista en nuestras sociedades occidentales. Beck afirma la necesidad de que el cosmopolitismo en el que nos encontramos no sea algo vacío sino que se encuentre fundado en una serie de medidas que faciliten tal encuentro interpersonal y de que no se tome como algo automatizado en el ser humano (Beck 2006: 2). Estas ideas las adopta también Delanty (2009: 261) quien critica la tendencia a que la comunicación intercultural separe la comprensión cultural de la acción política. Este punto nos lleva a reconocer que durante el estudio de las películas echamos de menos cierta información.

Lo que no se dice

Hasta aquí se han tratado de articular una serie de discursos que se repiten en los documentales y que pueden relacionarse con las propuestas del 15-M, así como con lo ocurrido en la plaza. Existen discursos que, aunque se dieron entonces no ocupan un lugar primordial entre los documentales del corpus y que, justamente por la relevancia que ostentan u ostentaron deben ser puestos de relieve.

Los adversarios no se encuentran presentes de forma directa. La identidad del 15-M se genera en oposición al adversario, el cual sería según Páez, Javaloy, Włodarczyk, Espelt y Rimé “el modelo económico vigente” ¹¹⁷ (2013: 20) pero a esto añadiríamos otros adversarios, que aunque no podamos verlos se encuentran omnipresentes. En primer lugar, personalidades de la UE, Jefes de Estado o también directores de entidades bancarias apenas se ven en sus discursos, en persona en los documentales, en la televisión tan solo en aquellos documentales co-informativos, como en el caso de *Dormíamos despertamos* cuando vemos a Emilio Botín, por entonces director del Santander en la

¹¹⁷ Idea que es de nuevo tratada en la entrevista de Fernández-Savater a Ranicère en 2014.

Junta de accionistas del mismo banco o a diferentes responsables políticos en *#Indignados* en sus altares voceando un discurso.

A excepción de estos dos casos, la mayoría de los documentales ponen a los “culpables”, por lo general, la política y sus políticos, el poder financiero y los banqueros, en una esfera de lo desconocido invisible en la mayoría de los casos. Parece lo normal puesto que el capitalismo juega con la invisibilidad de sus responsables cubiertos por el velo del capital, son anónimos, volátiles y difícilmente identificables pero ¿no debiera el 15-M sacar a la luz a aquellos inculpadados, a quienes ocupaban las portadas de los periódicos por casos de corrupción?

Ello ocurre únicamente a través de relatos indirectos, como en el caso de las performances en la calle, como la que vemos en *Vers Madrid* de la, por aquel entonces Presidenta de la comunidad de Madrid, con manchas de sangre en la comisura de los labios mientras pasea con un esclavo encadenado por el centro de la capital; la performance de ridiculización del antiguo Rey Juan Carlos como jefe del estado en *15M Málaga despierta* o los bancos, en cuyas sedes se baila y canta flamenco delante de los mostradores a través de repetidas imágenes del colectivo Flo8x6. Los banqueros y especuladores se representan a través de pinturas y estatuas creadas en la plaza como en el caso del espantabanqueros retratado en *Libre Te quiero* o las diferentes imágenes de los políticos ridiculizados a través de eslóganes en los que se reformulan sus enunciados de forma irónica. Pero en los documentales escasamente pueden verse, por tanto, las caras de los representantes del 1%.

El 1% se idea como respuesta a los banqueros y a los políticos, a los corruptos en general, a la élite política y financiera pero la identificación directa parece que se deba inferir más que quedar resueltamente clara en forma de nombres y apellidos. Lo cual genera indefinición y por tanto dificultades a la hora de generar respuestas o reacciones de oposición concretas. Se trata más bien de un antagonista que se resuelve como todos aquellos que no han sufrido la crisis y que, por lo tanto, se han aprovechado de ella y no alcanzan a comprender la gravedad del asunto. De esta forma reconocemos al pueblo, la mayoría social, la identidad popular transversal según Errejón (2015: 136) que reclama democracia y recuperar poder político frente a las élites. Esta mayoría se reproduce de nuevo como el común del 15-M, el total de la ciudadanía, pero, sobre todo, a través de los participantes, donde las entrevistas no se hacen a las personas no implicadas en el movimiento, a los vecinos de los alrededores menos comprometidos o no presentes en las acampadas, sino que el pueblo queda claramente identificado como un grupo mayoritario

a través de lo que se expresa y cómo se expresa, pero representado por los propios manifestantes¹¹⁸.

La nomenclatura hace que reconozcamos a la mayoría y que ésta se identifique con el pueblo pero apenas se observan a las clases pobres en los documentales, o de menor nivel cultural interviniendo activamente en las asambleas. El intento por acercarse a una población relacionada con lo que se considera la clase media intelectual española y a la élite juvenil que tenía acceso a la educación secundaria convierte la adopción de las mayorías en una representación un tanto sesgada, aunque coincidiría con la apreciación de Janoschka y Mateos (2014: 76) sobre la pertenencia a “ambientes sociales vanguardistas” de los precarizados participantes del 15-M.

Por otro lado, esta falta de presentación del enemigo pueda hacer referencia a una representación por oposición. En este sentido, puesto que la élite se encuentra sobrerrepresentada y no obtiene representación, no se olvide en ningún momento uno de los lemas fundamentales “No nos representan”, para el pueblo, el cual no se identificaría con lo que los políticos y la clase dirigente plantean como target¹¹⁹, generaría la representación de los componentes del 15-M. La identidad del 15-M sería entonces mostrada en los documentales como aquellos que no se representan en los medios convencionales y que se encuentran en la calle en oposición a los políticos y banqueros, alejados estos completamente de ella.

El feminismo también se encuentra escasamente representado en el corpus documental del 15-M. Parece que es un hecho aislado y aunque existe un documental *Tomaremos las calles* centrado en las mujeres luchadoras presentes en las acampadas, aunque en su mayoría con trayectorias de lucha anteriores, en el resto de los documentales parece no tener lugar de forma directa. Las mujeres forman parte de la lucha y sus papeles se encuentran, si bien de forma comúnmente repartida de manera “igualitaria” en su representación en los documentales, el discurso feminista, que tanto poder adquiere durante el 15-M y desde entonces en la política, el color morado de Podemos, y la esfera pública española, a través de las multitudinarias manifestaciones de los marzos y de las reivindicaciones queer se queda como exento de funciones en el corpus documental. Este

¹¹⁸ Aquí identificarse lo que Ernesto Laclau llama la “universalidad hegemónica” (2013: 220-223): “hay hegemonía siempre que un sector particular transforma sus demandas en las demandas de toda una comunidad; esta relación universalidad-particularidad, es la esencia de un proceso hegemónico cuyos logros no han sido ni serán jamás completos ni definitivos” puesto que la universalidad en el momento en el que tienen que ligarse con las particularidades lo hará erosionándolas y se acabará fracturando.

¹¹⁹ Laclau hace una breve pero clara reflexión sobre las disfunciones inherentes al sistema de representación social democrático por el que se le atribuye a los elegidos como políticos la capacidad o la urgencia de dar cuenta de lo que el individuo que lo elige espera para su representación (Laclau 2013).

no forma parte ni siquiera de cuerpo presente en la agenda política de las propuestas y reivindicaciones del movimiento, lo que denuncia ya cierta falta de representación del feminismo en las acampadas de forma general, como ya denuncian Marta Cruells y Sandra Ezquerro (2015).

Sí consigue hacerse visible a través del uso del lenguaje marcado en la escritura de las propuestas y manifiestos feministas de las acampadas a través de las comisiones y asambleas específicas: Feminismos Sol, asamblea Transmaricabollo Sol y que fue evolucionando en paralelo al desarrollo. Momentos de gran virulencia como los abucheos al tratar de colgar la pancarta en Sol “la revolución será feminista o no será” (Cervantes 2011) no aparece por ejemplo en ninguno de los documentales. Al igual que no aparece en ningún documental que, en Madrid, la comisión madrileña de feminismos anunció que sus componentes no dormirían más en la plaza puesto que no existía ningún interés por controlar ni juzgar agresiones machistas tenidas lugar en Sol¹²⁰.

Esto da lugar a una serie de limitaciones al respecto, que, si bien en el grueso documental se encuentra saldado con la inestimable aportación de Javi Larrauri en su extensa labor por el colectivo feminista y LGTBQ no propone un discurso del feminismo en la plaza, sino que trae a la pantalla a aquellas que conscientes continúan conformando un espacio político de acción y por separado a lo ocurrido en 2011.

La discusión en torno a los discursos no contenidos en los documentales supone el final del estudio de los discursos transversales del documental del 15-M y da paso a la recogida y análisis de los elementos retóricos más frecuentes del corpus.

¹²⁰ El desalojo de Sol por parte de esta comisión se llevó a cabo a través de un comunicado publicado el 02/06/11 en <http://feminismosol.net> ahora disponible en <https://e-mujeres.net/comunicado-comision-feminismos-sol/> [última visita 19/10/18] cuyo apartado central es:

Las noches aquí en Sol implican tensión, miedo, no descansar, tener que lidiar con todo tipo de situaciones violentas y desagradables. Después de dos semanas de acampada, el cansancio y la falta de herramientas nos llevan a utilizar unas dinámicas de respuesta de las que no queremos seguir siendo partícipes.

Con esto no queremos desvalorar el trabajo que hacemos todas las personas en el Campamento de Sol, pero nosotrxs queremos trabajar de otra forma.

Hemos recibido noticias y hemos comprobado en nuestra piel que están existiendo agresiones sexuales, sexistas y homófobas. Entendemos por agresión: intimidaciones sexuales, tocamientos, miradas, gestos, desautorización y abusos de poder, insultos y agresiones físicas, contactos sexuales -y no sexuales- no consentidos, actitudes paternalistas.

Estas agresiones no se están visibilizando ni hay conciencia común de que solucionarlas (reparar las ocurridas e impedir que ocurran otras) es responsabilidad de todas y todos y una tarea política fundamental.

Las reminiscencias en la prensa convencional fueron múltiples como en el caso de El Mundo: “La comisión de Feminismos de Sol denuncia 'agresiones sexuales' por la noche” (02-03/06/11) por Paula Delgado Labrandero. Disponible online: <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/06/02/madrid/1307033272.html> [última visita 19/10/18].

3.4. Elementos retóricos del documental 15-M

El corpus documental presenta una serie de elementos retóricos, siguiendo las reflexiones en torno al qué y al cómo de Carl Plantinga (1997) que confirman expresamente las intenciones de los realizadores. Estos se constituyen además como patrones de representación del movimiento.

Aunque la mayoría de los documentales no pueden escapar de los planos generales de las concentraciones, de los rostros ensimismados en primer plano o las cabezas parlantes tan referentes de la tradición militante pueden añadirse elementos que cobran un sentido especial en este corpus por su valor representacional y categórico. Estos se encuentran determinados por las condiciones de producción y por la tendencia contrainformativa de la mayoría de los documentales que ya tratábamos más arriba y, por lo tanto, convierte de nuevo los elementos a continuación analizados en meritorios de una reflexión más profunda por conformadores de la estética 15-M, desde su sentido ideológico y hereditario de las propuestas del movimiento. Puede afirmarse, fundamentalmente a partir de estructuras narrativas, que el movimiento se cuenta a sí mismo en un intento por utilizar los medios de reflexión de la acampada como elementos para la construcción del relato creando una metanarración de la misma: asambleas, intervenciones y planos pancarta. A lo que se suman nuevas retóricas a partir de producciones digitales que ofrecen informaciones medializadas y traducidas normalmente por una voz over que acompaña a la pantalla y que suele pertenecer a diferentes personas. De esta forma, la intervención múltiple en los documentales conlleva, a pesar de seguir un hilo constante, demasiadas respuestas a las preguntas propuestas y con ello una voz abierta (*open voice* según Plantinga) a una función comunicativa que se encontraría más cercana a la duda que a la afirmación o confirmación de una respuesta certera.

Del mismo modo, ocurre con la banda sonora como recurso de la espontaneidad cuya función como testigo confiere realismo a la construcción del relato por compilación, lo más común, para la que la mezcla de formatos da lugar a estéticas de la reapropiación, más o menos desintencionadamente. Asimismo, se encuentran numerosas distinciones retóricas que no comparten todos los documentales, sino que tan solo encuentran paralelismos los documentales pertenecientes a una misma tendencia. Estas características específicas de las tendencias se encuentran desarrolladas en la descripción que de las mismas se hará en el capítulo siguiente, con el fin de atender de la forma más

clara posible a las especificidades de cada pieza documental y con el fin de poseer un panorama detallado de las características retóricas de los documentales. A continuación, se detallan las categorías anteriormente nombradas y se desarrollan según ejemplos. El orden escogido, si bien puede parecer aleatorio por la heterogeneidad de los elementos sigue el ritmo de los propios documentales y se basa en la relevancia de los mismos para el relato del 15-M contenido en ellas.

Planos pancartas, intervenciones y asambleas

Los planos pancarta, los largos discursos y numerosas intervenciones así como las asambleas son los elementos más utilizados para recrear al movimiento 15-M a partir de sus propios actantes. Con más detenimiento se analizan estos recursos en el análisis de la película *Libre Te quiero*, aunque debido a la frecuencia con la que aparecen en cada uno de los documentales y al papel que juegan como conformadores de la imagen del movimiento se tratan también de forma generalizada en este apartado.

Los *planos pancarta* son aquellos planos fijos cuyo eje se centra en torno a un letrero, cartel o pancarta, sin seguir líneas similares de composición así como tampoco reglas de angulación. El plano pancarta es un plano temático, la nomenclatura más que tener en cuenta el encuadre, se centra en lo que vemos, éste puede seguir diferentes pautas, del mismo modo que tiene ángulos diferentes y puede poseer o no otros elementos además del cartel o la pancarta: personas, manos o fondo. En ocasiones podemos ver a quienes sostienen las pancartas, en otras ocasiones la reacción de quienes las admiran o a veces se encuentran en primer plano. Los eslóganes contenidos en las pancartas repiten con ironía y perspicacia las ideas de los diálogos establecidos en las plazas de forma resumida, así como, minimizan el contenido de las quejas y propuestas de los manifestantes generando consignas para la lucha que se han acabado convirtiendo en referencia para el reconocimiento del 15-M y para los siguientes alzamientos de 2011 y posteriores como los *occupies*, los *takes* y *tomas* como se observa en el documental *Tres instantes un grito*.



Fg. 22 La pancarta como introducción a la temática (*Tres instantes, un grito* 00:13:08)



Fg. 23 El cartel como reafirmación de lo que vemos (*Tres instantes, un grito* 00:31:02)



Fg. 24 Las pintadas como parte del desarrollo de sus participantes (*Tres instantes, un grito* 01:01:25)

Los tres fotogramas anteriores, aunque pertenecen a los diferentes movimientos sociales comparados en el documental *Tres instantes, un grito* podrían ser perfectamente intercambiables en cuanto a sus sentidos finales. “Anticapitalista, antipatriarcal, antirracista y antisistema” conceptos base del primer fotograma son los presupuestos básicos sobre los que se establecen los tres movimientos. “The american dream is over” se corresponde con la conciencia y apreciación de nuevas posibilidades y modelos ante el final de un sistema agotado en el que los deseos y las expectativas ya no son válidas. Por último, la pintada en un colegio chileno “Mil máquinas jamás podrán hacer una flor” hace referencia al retroceso a los orígenes y a la madre tierra, a su recuperación y cuidado para reencontrarse con los valores primarios. Además, estos tres fotogramas nos sirven para reconocer los diferentes formatos que pueden adquirir este tipo de planos. El primero forma parte de una panorámica horizontal en la que poco a poco vamos viendo a quien articula una intervención en la asamblea, por lo que dejar de ser el motivo principal para ceder el papel a un participante. En el segundo caso, la pancarta, pegada en la espalda de un neoyorquino se mueve a la vez que él y conforma una escena rutinaria en la que vemos el quehacer de los participantes en Wall Street. Por último, el plano en el que vemos la pared de colegio pintada forma parte de una secuencia en la que las tareas de limpieza han comenzado y las paredes son blanqueadas mientras que oímos la reflexión de sus participantes, el plano se mueve hacia el interior de una de las clases en las que las chicas se afanan por dejarlo todo en orden, pero este no es el fin, pues “lo inconcluso es diferente y lo diferente es bueno” (01:00:55).

Por último, debemos destacar la frecuencia de este tipo de planos por la ferviente relación del 15-M con el lenguaje que posee unas características como son: la economía, el uso de la primera persona frente a la segunda y tercera como forma de distanciamiento de los poderes tradicionales, términos como luz y sol (Plaza de la Solución, “Apaga la tele y enciende Sol”) como formas del despertar, de la lucidez, de la conciencia, del

pensamiento, la clara influencia tecnológica en el lenguaje (Democracia 2.0, Error del sistema, reiniciando), así como, la introducción de la # para convertir los eslóganes en *hashtags*. Igualmente, los eslóganes y consignas buscan en el pasado para traer a colación la transición y las generaciones anteriores y reutilizan frases del imaginario español adaptadas ¹²¹ a la situación actual como “Franco ha vuelto”, “La democracia ha muerto”¹²².

Los planos pancarta se convierten en planos de la inacción diegética, pero a la vez guían al espectador en cuanto a que resumen y especifican lo visualizado hasta entonces. En ocasiones dan paso a imágenes radicalmente nuevas. Puesto que añaden informaciones transversales a partir de una intertextualidad autorreferencial con respecto a discursos presentes en las acampadas y asambleas, reflejando los propios temas y propuestas del 15-M (Marschel 2013). En otras ocasiones reafirman las imágenes vistas anteriormente.

Los discursos y las intervenciones, así como las asambleas, suelen mantener a los interlocutores en pantalla desde planos medios hasta generales. Estos planos suelen ser introducidos a través de la banda de sonido, conocemos la voz antes que a quien la emite y, viceversa, en numerosas ocasiones se mantiene la voz mientras se introducen imágenes de los oyentes y su reacción, así como planos del quehacer diario en las plazas de forma paralela o con planos aéreos de las manifestaciones, lo cual permite conocer las conversaciones establecidas por los participantes y las propuestas de forma sucesiva, a partir de los mecanismos de toma de decisiones como los movimientos de manos o el bloqueo de las propuestas o las nuevas formas asamblearias desarrolladas en las plazas. En la mayoría de los casos no se llega a conocer a los intervinientes, sus nombres cualquier otra referencia personal o su nivel de participación en la acampada se obvia. En ocasiones se los conoce difuminados con los oyentes, lo cual favorece, por un lado la visión quincemayista del cualquiera, así como, contribuyen a la voz abierta de la que se hablaba en el epígrafe anterior, que contrasta con el sentido de evidencia y se aproxima al de testimonio.

¹²¹ Sobre esto puede consultarse el texto de Germán Labrador-Méndez (2014) ya mencionado en el apartado anterior *Pasado histórico español*.

¹²² Anne Marschel hace un breve pero intenso recorrido por el uso del lenguaje durante el 15-M y no solamente trae a colación lo que comentamos en este trabajo sino que añade informaciones como la del sentimentalismo en el lenguaje a través del frecuente uso de palabras relacionadas con la emoción, el corazón y el amor así como la desnudez de los significados a partir del rechazo de las metonimias (capitalismo en lugar de crisis) o la ploriferación del uso de los géneros en los eslóganes, por poner otro ejemplo. Sin embargo, los usos que ella recoge no suponen una especificidad del corpus documental ni destacan por su frecuencia en las pancartas frente a lo que exponemos a continuación y por tanto no pueden plantearse aquí como ejes específicos.

Este modelo aparentemente observacional y menos intervencionista genera unas lógicas de sentido que quieren convertir al movimiento en un gran diálogo y emulan una reflexión en la que las formas colaborativas de toma de decisiones se convierten en las grandes protagonistas de los documentales y, por lo tanto, en lo más reconocido y valorado del movimiento 15-M. El proceso de toma de decisiones se convierte en el resultado puesto que, junto con la asamblea, fundan el espacio de encuentro en la plaza y el órgano de reflexión en abierto en torno a las cuestiones concernientes a la vida pública, razón por la que los presentes se encuentran allí. La repetida consigna “vamos lento porque vamos lejos” se convence a sí misma de la necesidad de la tediosa labor de deliberación compartida de la democracia como el recorrido que existe entre las necesidades, las propuestas y las decisiones que se consigan alcanzar y sobre las que se asentarán los cambios del futuro. En todos y cada uno de los documentales se observan los planos pancartas y los discursos e intervenciones como forma autorreflexiva de representación del movimiento, así como ocurre con el frecuente uso de los planos de inactividad y reflexión que se propone a continuación.

La imagen como espacio de reflexión

En relación a los elementos nombrados anteriormente se suceden otro tipo de planos, aquellos planos en los que no ocurre “nada”: se duerme, se descansa, se comparte el tiempo y se observa la plaza como espacio de meditación y abstracción (Véanse los fotogramas 25 y 27). En estos momentos de reflexión vemos alzarse una burbuja hacia el cielo como metáfora de la crisis (Fig. 25), vemos a aquellos que duermen en la calle como forma de resistencia (Fig. 26) en comparación con los sin techo y, por último, observamos también el tocar música clásica como metáfora del acercamiento de la cultura a las plazas (Fig. 27). De esta forma, junto a los planos anteriores en los que se delibera en voz alta aquí se hace en menos número de ocasiones en voz baja. Tanto el protagonista en pantalla como el espectador reflexiona para sí o con otros presentes, pero el espectador apenas puede oírlos. El agua en la fuente, los abuelos sentados observando las tiendas de campaña, los niños jugando entre ellos o los perros en su quehacer ajeno a las asambleas conforman junto con los juegos de mesa y los espacios reservados a la lectura el complemento hacia la mirada autorreflexiva del propio movimiento de la que ya se hablaba anteriormente. De esta forma, el movimiento se debate a sí mismo constantemente, no solo a través de los órganos determinados para ello, sino de manera personal y ensimismada con un espectador que no encuentra respuestas, sino modos de

actuación y procesos de tomas de decisiones mientras que la vida se desarrolla en paralelo en las nuevas ágoras construidas.



Fg. 25 Los pensamientos se diluyen con pompas de jabón (*Falsos horizontes* 00:20:29)



Fg. 26 La acampada comienza a despertar en plaza Cataluña. (*Gritos en el cielo* 00:12:38)



Fg. 27 Espontáneos se encontraban para ensayar y tocar instrumentos (*Dormíamos, despertamos* 00:18:39)

Las plazas por lo tanto se convierten en un reducto donde el ritmo de vida posee otro sentido contraponiendo las formas de funcionamiento externas y generando nuevos modelos en los que la tranquilidad y la ralentización de los tiempos se convierte en vía posible. Estos espacios de serenidad relacionados con los elementos naturales: el agua, las nuevas plantas del huerto o los astros en el cielo, por poner algunos ejemplos, proponen nuevas experiencias que se alejan del sistema y que se acercan a formas tan independientes como necesarias de funcionamiento. Por lo que las secuencias de reflexión tornan en representantes de los nuevos ritmos, otorgando a las estructuras de los documentales espacios de inactividad como ejercicio alternativo y que se corresponderían con nuevos procesos de constitución de la vida en sociedad. Estos laboratorios creados por participantes y que, a la vez, irrumpieron en la realidad de los mismos presentes como “rupturas de la cotidianeidad” en el sentido de Holloway (2010) eran la lucha del procomún en sí mismos. El estar, cambiando el lugar de trabajo o simplemente no trabajando sería el fin mismo de la movilización puesto que supondría una nueva conceptualización del espacio ocupado, la plaza. Y otorgaría espacios de paz y ralentización del ritmo del relato a las obras.

La plaza del Sol

La plaza es un elemento constitutivo del movimiento, en ella se reconoce al 15-M en términos de Lefebvre (1974) puesto que se desarrollan procesos y con ellos vivencias que enfatizan en la experiencia colectiva frente a la individual. La plaza aparece en el lugar del movimiento (Martín Rojo; Díaz de Frutos 2014: 174), en ella trabaja la memoria para reconocerlo es su laboratorio diría Pierre Nora (1986: 18) al igual que ocurriría con

“La République [qui] se confond pratiquement avec sa mémoire, elle est comme le sujet dans le sujet” (1986 :17), y fundamentalmente la plaza del Sol en Madrid como centro neurálgico del país, así como París lo fuera para el 68, es retratada desde todas las perspectivas posibles.

La plaza sería el lugar, físico y de recreación positiva de los valores del 15-M basados en la democracia directa, donde los actos de la ciudadanía, darían lugar a “políticas de lugar” (Janoschka; Mateos 2015: 85). El espacio público en la pugna del movimiento por el significado de la democracia es algo como lo que afirma Vilaseca: “For the indignados, real democracy entails a way of making decisions based on the method of social cooperation and consensus in the public sphere” (Vilaseca 2014: 120). Y, por lo tanto, el elemento para recordarlo, a pesar de su evolución en los barrios, en las mareas o en cualquiera de sus derivas en su potencia de acontecimiento y de detonador, así como de albergador de los participantes como lugar para la memoria. De esta forma la plaza se convierte en un cronotopo bakhtiniano para la memoria cultural de un hecho o acontecimiento que se intuye a través de la remedialización y la intertextualidad surgidas desde las imágenes de todo tipo en la plaza.

Se trata de la plaza en España en general, en cuanto a su resignificación pero fundamentalmente la del Sol en Madrid, la imagen por antonomasia del movimiento, cuyo sentido debe evolucionar, puesto que es “heredera de un orden antagónico” (Sevilla Buitrago 2015: 93). En ella se concentra el pueblo, el colectivo y se organizan esas nuevas ciudades autogestionadas que representan las acampadas y los ideales de democracia directa que se reivindican desde los comienzos del 15 de mayo, el cual se considera la raíz de un gran ciclo de protestas en España (Abellán et al. 2012; Espinar y Abellán 2012; Viejo 2011; Taibo 2011) y que convierte la plaza en el lugar del debate alternativo del estado de la Nación (Espinar 2015). Las plazas se traducen entonces en la congregación emancipada de los intereses por el diálogo, con el fin de un acercamiento a soluciones futuras frente a un sistema y una nación insostenibles.

Se trata aquí del retorno del ágora, tomando el ideal de la antigua Grecia¹²³, lugar en el que se recrea un giro dialógico de la sociedad (Rivero Jiménez 2013: 285-292), el lugar ideado para el debate frente a la exclusión del pueblo en la toma de decisiones políticas por parte de la élite dominante, viviéndose esta ocupación como una

¹²³ Durante el estudio del documental *Vers Madrid* tendremos la oportunidad de conocer más sobre la representación de Grecia en los documentales. Grecia se convierte en un anhelo democrático en ruinas y las imágenes del Panteón se mezclan con las de los grafitis Wake up de las calles de Atenas.

reafirmación de la ciudadanía frente al poder establecido, como símbolo del empoderamiento de los pueblos frente a los de arriba y que, en los documentales, se contempla también en la extensión europea #TakeTheSquare de apoyo a los indignados españoles.

La plaza es motivo de felicidad, del compartir, del sentirse acompañado y perteneciente a un grupo. “El sentimiento de que la vida de cada cual no se agota en uno mismo, sino que está interconectada a otras muchas vidas desconocidas” (Fernández-Savater 2013) es algo a lo que se implora con frecuencia para hablar sobre el 15-M y también para descalificarlo, apelando a la invocación de unos valores que deben despegarse de la política. Las frecuentes intervenciones de los manifestantes en las que se afirma una emoción y felicidad tan solo por estar ahí, en un espacio que ahora les pertenece son frecuentes¹²⁴.

En la reapropiación del espacio público, se hallan también inmersas resignificaciones simbólicas y se generan sentidos alrededor de ellas (pensemos en los diferentes nombres: *Plaza de la Sol-ución* o *Plaza del 15M* en Sevilla¹²⁵ o en Valencia, véase el Fg. 30), cuyas negociaciones se encuentran presentes en los documentales como momentos constitutivos del movimiento y de su identidad y los nuevos carteles o placas también. Tómese de ejemplo total el documental *50 días de mayo: ensayo para una revolución* en el que casi el 100% del mismo se compone únicamente de imágenes en la plaza, como se estudiará en su análisis más detallado en el capítulo siguiente.

La plaza adquiere por tanto un cariz que se acerca al de un lugar recreado y reelaborado por los allí presentes, cargado éste de un sentido muy relacionado con los sentimientos y emociones que se vivieron aquellos días y que transforman la tradicional visión de Sol como un nodo comercial para convertirse en un nodo y mito de renegociación de la democracia. Esto se observa con frecuencia en los enfrentamientos con los comerciantes, y se subrayan los valores del 15-M solidarios, del cualquiera, y del procomún frente al consumo. Véase el análisis en profundidad de *Libre te quiero*¹²⁶

¹²⁴ En cuanto al sentimiento de pertenencia del movimiento 15-M es importante el artículo dedicado a ello de Páez; et al. (2013), en el que se tratan las emociones vinculadas a la pertenencia de grupo y las funciones de las mismas para la movilización social. El artículo confirma la fuerza del movimiento social para la creación identitaria de sus protagonistas así como que los valores de injusticia y de pertenencia, junto al de indignación son aglomeradores de los participantes para la acción colectiva.

¹²⁵ En Sevilla el cambio de nombre de la plaza se intentó volver a llevar a sesión plenaria en 2016 con motivo del aniversario, pero no funcionó. La plaza de la Encarnación, la plaza de las Setas, por los elementos fungiformes que la presiden, tampoco tiene placa como ocurrió en Valencia.

¹²⁶ Retomar *Libre Te quiero* aquí es de suma relevancia por la relación que establece Basilio Martín Patino con la representación de Madrid ya comenzada en películas históricas (de forma colateral en *Canciones para después de una guerra*, *Nueve cartas a Berta*, *Los paraísos perdidos* y centrada en ella en *Del amor y otras soledades*, *Madrid y*

película que contiene la lectura de la respuesta que se dio a la asociación de comerciantes de la zona centro destapando el desencanto con el sentido comercial de la vida pública del centro en Madrid que poseían los participantes del movimiento. En esta reapropiación del espacio público también se desafía a los poderes institucionales (Espinar; Díaz Parra; Candón Mena 2014: 5), puesto que estos encubren las necesidades y propuestas de los comerciantes y porque se hace un uso “anormal” del espacio público.

Por otro lado, el sol, alrededor del que todos los planetas giran, es uno de los elementos que caracterizan España, Sol como la luz y guía, la Ilustración y sus luces y también el calor de la primavera, de los brotes nuevos y el renacer, del comienzo de ciclo y de la diversidad, recuérdense consignas como “La primavera ha llegado a Sol”, “Sol para hoy y para mañana” con un mayo rejuvenecido que despierta del letargo de un largo periodo dormido. No solo el sol porta significados como elemento natural en la plaza sino que la luna se convierte en su contraposición en la marcadora temporal más importante para las acampadas. La luna es símbolo del paso del tiempo y de la continuidad, de luz y referencia una vez que el sol se esconde y las asambleas continúan hasta la madrugada. En numerosas ocasiones la luna es presentada junto a los relojes de esfera blanca en las torres de los ayuntamientos que guardan la plaza. De esta forma, los astros se convierten en guías en la plaza.

Octavia). Esto nos hace reflexionar sobre la creación de un imaginario de Madrid que se cierra como homenaje con esta última película para el director que ya hablaría de la ciudad en 1992 como:

Las ciudades generan un arsenal inacabable de dramaturgia cinematográfica. Y se centuplican luego en películas durante una eternidad, a modo de reencarnación que no cesa. Madrid muy especialmente, dado el atractivo espectáculo, no sé si engañoso, que presupone su personalidad. Cada núcleo urbano encierra en sí argumento, protagonismo, escenario, música. Otra cosa es acertar a convertirlos en sustancia cinematográfica. La imagen explícita de una ciudad, su cliché tipo, solía conformarse históricamente a través de sus manifestaciones lúdicas: su extroversión ciudadana, su sentido escenográfico y barroco de la fiesta. El cine ha venido a amplificar la función de esta autorrepresentación siempre satisfecha. Con más eficacia etnográfica y testimonial que la que pueda aportar la novela, el teatro o la música, Madrid viene a resultar una puesta en escena fílmica permanente, no solo por ser el decorado que se tiene más próximo, tópicamente repetitivo y plano, sino por la sugestión que ejerce sobre cuantos caen en la tentación de tomárselo en serio (1992: 21).

Y esto que comenta tras su película Madrid en la que plantea una reconstrucción histórica del pasado de la ciudad puede ser leído de nuevo para un corpus en el que la mayoría de las películas tienen como fondo y protagonista a Madrid, la plaza del Sol en su representación y sus calles y monumentos fundamentales del centro como personajes secundarios. Téngase muy en cuenta la festividad de los fuegos artificiales del final de *Libre Te quiero* o la selección e edificios, carteles y estatuas en *Vers Madrid* o la reflexión centro y extrarradio en *Dormíamos despertamos* por poner unos pocos ejemplos.



Fig. 28 La luna y el sol son los haces de luz guía en la plaza. (*Dormíamos, Despertamos* 00:28:51)

Además, esta plaza es el km 0, sistema creado en el siglo dicho XVIII tras la creación de un sistema de lo que después serían carreteras que partiesen de un punto céntrico en la geografía española y convertido después en ideal del centralismo franquista desde donde irradia el poder (Sevilla-Buitrago 2015), la placa actual que sirve de símbolo en la plaza de Madrid fue colocada en 1950 y se transportan ahora las rejuvenecidas ideas. De este modo, el también epicentro del movimiento 15-M tiene mucho de sistema identitario de lo español.

Sol, se ha regenerado y rejuvenecido con las acampadas, se le ha perdido el miedo a la asociación en la calle y se concentra en la plaza como un lugar en el que se ha generado un sentido nuevo, y en el que se difumina el referente y el contenido para que las nuevas formas de actuación modelen el sentido político de las acampadas y de las propuestas del movimiento, al margen de lo que la institución estaba proponiendo y lo que el sistema global estaba ofreciendo. Se trata de un proceso en construcción común y de un lugar en el que convergen una serie de características que se ofrecen en una unificación del relato de lo imparcial y correcto frente a una injusticia, y el sistema en general. Definitivamente el 15-M “transformó el diseño de la puerta del Sol y produjo un espacio diferente” (Martín Rojo; Díaz de Frutos 2014: 167) un espacio que se retiene así en la memoria de los que vivieron o siguieron de cerca el movimiento. Y en ese sentido Vilaseca añade: “The materiality of lived space is absent in city maps, statistics, measurement, ideology, and capitalism” (2014: 10), queda en los sentidos y en la memoria, en la imagen que sobre el 15-M se recoge colectivamente.

La plaza, el 15-M, en cuanto a que ha removido la arena política española se erige como un espacio en el que reconocer los hitos sociales fundamentales del desarrollo de la cultura política de esta década como reacción a la acumulación por desposesión

(Harvey 2010) llevada a cabo en España a través de políticas de recalificación de suelo indiscriminadas. Y ello se representa como una conquista, la conquista de la plaza como ocurriese con la conquista de otro planeta. Véase la representación de la llegada a la plaza de Cataluña en Barcelona en el fotograma 29 (esta imagen se repite en *Gritos en el cielo* 00:05:22) en el que vestidos de astronautas callejeros y con un telescopio como bandera representan la mítica imagen de la misión norteamericana del Apollo 11 en 1969 en la que se conquistó la luna con la esperanza de encontrar en el futuro nuevas formas de vida.

Los protagonistas son fotografiados de múltiples maneras y tanto los colores como el inerte suelo enlosado establece vinculaciones con el infértil terreno del satélite. Durante la imagen se oye “es un pequeño paso para el hombre pero un gran paso para el movimiento”.



Fig. 29 La conquista de la plaza como la conquista de la luna (*El despertar de les places. Un any de 15M* 00:02:04)



Fig. 30 El despertar del ser humano desde la apariencia de robots (*Mayo (una visión espiritual de la spanish revolution)* 00:01:17)



Fig. 31 La vuelta al humanismo y los valores anteriores (*Mayo (una visión espiritual de la spanish revolution)* 00:01:23)



Fig. 32 Plaza de la Solución (*Dormíamos, despertamos* 00:17:40)



Fig. 33 Plano de la plaza de Cataluña y su visión como ágora, en el centro se debatía y de ahí partía las demás zonas (*Dormíamos, despertamos* 00:13:39)

O véase igualmente la representación del despertar del ser humano en el fotograma 30 cuando los robots deciden quitarse las máscaras y los vestidos para volver a ser lo que realmente son: humanos y dar lugar al siguiente fotograma 31, para el que la creación de la capilla Sixtina simbolizaría los valores humanistas y la vuelta a un espacio dedicado a la creación y al hombre, cuyo motivo puede que se encuentre entre los más representados

de la historia de la pintura e Italia como representante de la iluminación y la creación artística. Todo esto se encuentra en el marco de un relato en el que se reconquista la tierra por parte de la humanidad al descubrirse disfrazada de robot y deshacerse de él para volver a ser ella misma. Como ya se refería anteriormente, la plaza se representa como la Sol-ución (Fig. 32) y como un nuevo espacio reestructurado en favor de sus nuevos habitantes como puede observarse en el Fig. 33 en el que vemos el mapa de la plaza de Cataluña ocupada.

Medialización

Si el papel de los medios como tema y discurso era fundamental en el apartado anterior, como referente retórico no lo es menos. Las múltiples referencias a las cámaras que todo lo graban desde las televisiones hasta los móviles véase la imagen 34, las funciones del grupo de comunicación en la plaza, las redes sociales (Véase el fotograma 35) y Twitter reflejado incluso en el vocabulario utilizado y en las formas de expresión, son elementos fundamentales de cada uno de los documentales. De esta forma, las narrativas se encuentran medializadas por el digital e internet y las herramientas que desde él se prestan, ofrecen una significativa ración de infografías y de efectos relacionados con la composición digital.



Fig. 34 La función *bambuser* de las grabaciones espontáneas. *Reacción 15M*



Fig. 35 El plano de la plaza del Sol con cada uno de sus stands. (*#Indignados* 00:24:27)



Fig. 36 Introducción del documental a través de una cosmovisión de un relato de Stanislaw Lem. *MAYO: una visión espiritual de la #SpanishRevolution*.

Esta introducción de los medios en el propio documental como retórica y formato representativo del movimiento da lugar a nuevas parcelas de reconocimiento del mismo, ya que las nuevas tecnologías forman parte de las acampadas y la constante interacción con los medios es inherente al propio movimiento y su fundación, como se decía anteriormente. Las infografías utilizadas lo son fundamentalmente para mostrar el

funcionamiento de la plaza así como para mostrar el papel de los medios de comunicación en el desarrollo del 15-M. En este sentido, observamos estrategias en torno al movimiento que pretenden presentarlo de la forma más unívoca posible a partir de explicaciones en torno a su ejercicio de manera dirigida, en detrimento de imágenes en situ de lo ocurrido. Esto puede observarse en el fotograma 35 donde se vislumbra otro plano de la acampada en la plaza del Sol junto a un recuadro dedicado a la imagen de ilustración de los grupos que van cambiando conforme se comenta la distribución de la plaza. El plano digitalizado interactúa según vamos leyendo las diferentes comisiones presentes.

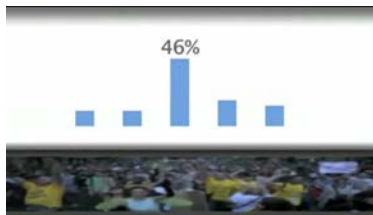


Fig. 37 Para la explicación de las encuestas sobre el 15-M se utilizan gráficos virtuales. (*#Indignados* 00:24:27)

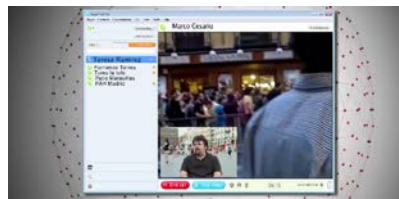


Fig. 38 Mumble como parte de las formas de comunicación dentro de la acampada. (*Reacción 15M* 00:14:59)



Fig. 39 Explicación de la evolución del 15-M en Madrid hacia las asambleas de barrio. (*15M Excelente, revulsivo, importante* 00:58:22)

De la misma forma, el gráfico que puede observarse en el Fig. 37 muestra los resultados de una encuesta sobre el movimiento 15-M. Estos van cambiando conforme cambia la información correspondiente a la voz over y comparte pantalla con imágenes del movimiento y sus manifestaciones en la parte inferior mientras se oyen sus consignas. De forma parecida ocurre con el fotograma 39 en el que observamos el traspaso a los barrios una vez desalojada la acampada en la puerta del Sol, mientras que una voz over lo explica y el mapa interactivo del globo terráqueo se mueve. Esta mezcla de imagen e información a través de formatos de producción digital satisfacen la versión medializada de la realidad con la que se presentan los hechos en la multitud de pantallas a las que asistimos constantemente.

Muestra natural de esta medialización es la imagen 38 en la que se observa el funcionamiento de Mumble, una aplicación para el móvil de exhibición en streaming, mientras que la voz over explica el uso que se hizo de ella durante las acampadas. La imagen de fondo es un plano grabado durante las acampadas y facilita la comprensión de esa realidad mediada. Las infografías y gráficos tienen una función eminentemente

informativa y cumplen normalmente con la noción informatizada y medial del movimiento.

Los gráficos utilizados, en ocasiones de creación propia, y, en ocasiones, tomados de otras fuentes, como en el caso de la más vista sobre las palabras más usadas en Twitter en España durante el 15-M (creada por el Instituto de Biocomputación y Física de Sistemas Complejos [BIFI] de la Universidad de Zaragoza) ya incluida en el apartado teórico (Fig. 8), se comprenden aquí como forma de participación. El uso que se hace de ellos, (normalmente los realizadores no son postproductores o realizadores digitales) comporta una forma de reapropiación que, no solo corrobora la lógica de la interactividad en el documental, sino las formas basadas en la remezcla.

Apropiación y pastiche

Como ya se adelantaba anteriormente, los formatos de las imágenes que componen los documentales son de muy desigual índole. Las diferencias quedan patentes en pantalla, puesto que, en muchas ocasiones, o bien, por cuestiones de formato, porque las imágenes sean de tamaño más pequeño o posean una textura diferente, o bien, por marcas distintivas, como en el caso de las moscas de las televisiones o las imágenes generadas por ordenador, reconocemos las diferentes proveniencias, simplemente saltan a la vista los contrastes o se dan abruptas junturas en el montaje aunque esto no sea intencionado. Y es que, no puede hablarse de una intención de montaje encontrado o de una creación patchwork audiovisual sino que, más bien resulta fruto de las circunstancias en que se producen los documentales.

Esto se encuentra relacionado, por un lado, con el interés archivístico de los documentales y, por lo tanto, la tendencia a la compilación de documentos de diferente índole para dar cuenta de la magnificencia del asunto y por otro, se encuentra vinculado a la reivindicación de la reapropiación como modelo democrático de uso de la información y los medios digitales. Estos elementos, aunque se encuentran presentes en la mayoría de los documentales, son directriz fuerte en la tendencia co-informativa, lo que significa a su vez una gran parte del corpus, lo cual, se relaciona con una mayor predisposición al uso de los medios disponibles y a la traslación de los presupuestos del 15-M. También incluye la reapropiación y la inclusión de la mayoría de voces posibles, donde el *prosumer* convierte la película en procomún y, en definitiva, en una nueva forma de apropiación de la realidad. A esto se le añade una cifra sustancial de documentales de

la tendencia experiencial, para la que la imagen y el contenido se relacionan en su sentido estético y donde las formas aspiran a discursos diferenciados.

Hasta aquí los formatos y los contextos parecieran carecer de tintes retóricos por el utilitarismo que se le acomete, sin embargo, este modo de producción, ya poseería su papel, si no con el relato intradieгético, sí con unas formas más o menos políticas de producir cine en relación a las propuestas del 15-M y por la reproducción, con mayor frecuencia, de unas imágenes frente a otras. En el ensayo *Archive fever* Derrida habla del poder de los archivos en los medios, puesto que se convierten en recurrente repetición. De esta forma los documentos no solo, como afirma Foucault, perfilan la historia sino que la repetición y, con ello su reinterpretación, darían lugar a la permanencia de ciertas lógicas frente a otras. De esta forma, en los documentales cuando encontramos repeticiones de las mismas intervenciones en las asambleas, las imágenes hiperpresentes del helicóptero en el cielo o las flores alzadas frente al cordón policial se conforman junto con las fotos multitudinarias de las plazas en *algunas de las muchas representaciones del movimiento*, y cobran sentido casi independientemente de las imágenes que las precedan o que las sigan. De esta forma, esta reapropiación de vídeos e imágenes que pueden ser reutilizados en incontable número de ocasiones se traduce en los documentales en una repetición de los mismos momentos, que genera nuevas interpretaciones según el documental pero que a su vez produce sentidos unitarios y desconectados por su frecuente presencia.

Se trata en numerosas ocasiones de una intervención archivística que da cuenta de la capacidad de reflexión en torno a las imágenes y de cómo estas adquieren diferentes sentidos tras el paso de los años y cómo, además, junto a la intertextualidad o a la intermedialidad, así como a la comparación y uso de otros medios, facilita que los archivos reciban otros significados. Ejemplo de ello puede ser la mezcla de dibujo y foto para representar la plaza en *Dormíamos despertamos* o la reutilización de los discursos y su superposición para poner de relieve la diversidad de los manifestantes en las acampadas y asambleas en *15M Excelente, revulsivo, importante*. Se trata de una constante reapropiación de las imágenes y los discursos y su degeneración y regeneración, con el fin de provocar nuevas reacciones debido a la ligereza que para ello ofrece la digitalización. Apenas puede relacionarse con los inicios fotográficos y de apropiación de la realidad del cine que lo acercaba a otras artes plásticas en su relación estática con el tiempo y el espacio.

En términos retóricos, el collage cuyo reconocimiento pasa por la marcada evidencia del corte (García López 2009) tiene un papel secundario. Se reconocen los cortes porque la mezcla de formatos por la reutilización de materiales los hace evidentes, pero la utilización creativa del montaje parece ocupar un segundo plano de forma general en el corpus documental. Pueden observarse excepciones como en el caso de *Libre Te quiero* o el de ambos filmes de Serrano Azcona, pero en el grueso del corpus la producción del relato se encuentra marcada por la unión de materiales según reglas de cronología, secuencialidad y comprensión de las razones del movimiento. Es decir, en consonancia con los mensajes y no tratando de crearlos de forma artificial con superposición o contraposición en pos de nuevas narraciones (Ortega 2009).

En conclusión, puede interpretarse la mezcla de formatos como forma retórica que da cuenta de las condiciones de producción de los documentales, en la que las lógicas de reappropriación parecen ser índice del nivel democrático de los medios de comunicación, y donde el corte y la reutilización adquieren sentidos que conducen al cine hacia la importación de fórmulas estéticas según las posibilidades productivas.

Estructura mosaico

Común a gran cantidad de documentales es lo que hemos llamado la estructura mosaico y que ofrece un ejemplo visible de la cultura del cualquiera. Los testimonios y palabras de personas desconocidas y participantes de las asambleas se convierten en el eje sobre el que se organiza la narración. Esta forma de contar se relaciona con las formas anónimas y, a la vez personales, de comunicación que se dieron en el 15-M a través de los carteles o de los escritos, al respecto afirma Errejón: “enunciados en primera persona, exponen y encarnan un problema colectivo y movilizan la empatía y la confluencia sin solicitar mayores adhesiones ideológicas” (Errejón 2011:132).



Fig. 40 Collage de protagonistas de la película *#Indignados* (1:14:41).

En el fotograma anterior se aprecia una forma extrema de este elemento al final de la película *#Indignados*. En la imagen se van agregando cada uno de los participantes en la película y presentes en la acampada de forma que los recuadros se hacen más pequeños según aumentan en número. Esto ocurre mientras leemos el rótulo “Sin miedo habrá futuro”, donde la comunicación y la presencia se convierten en el modelo de actuación para el futuro donde el retrato de la colectividad simboliza el del movimiento.

De esta forma, el proceso de identificación con las personas que lo cuentan, por la honestidad que se le concede, es rápida y convierte al relato en algo construido por un sujeto multitudinario, tanto como los adheridos al movimiento. En 2005 Errejón añade que: “los casos particulares jugaron así un papel crucial en el primer momento de expresión y agregación multitudinaria” (Errejón 2015: 136). A esta forma de contar se la relaciona con las historias de vida tan importantes y útiles para cualquier investigación cualitativa, por ejemplo, en el caso de las migraciones ya que nos pone a través de cuestiones personales en una situación de empatía con las individualidades y, por tanto, con la comunidad a la que las mismas pertenecen. Lo que ocurre aquí es que estas historias personales se convierten en la expresión de la mayoría social. Y este relato de las individualidades que conforma el de la mayoría se convierte en la viva voz del movimiento 15-M. Ello suele ocurrir en forma de entrevistas a cámara, en forma de intervenciones superpuestas ante las propuestas de las asambleas y, sobre todo, en forma de reacción positiva ante la cámara, reafirmando su función colaboradora con el movimiento. Los planos y sus encuadres son diversos pero el carácter de los mismos en la cadencia y delicadeza con que se muestran en pantalla hacen de la narración mosaico una forma de actuación ante la realidad, y crean un relato abierto que invita a ser compartido con los videntes como si ellos mismos pudieran haber sido intervinientes.

La banda de sonido

La banda de sonido en el corpus documental se encuentra marcada fundamentalmente por el sonido intradieгético debido a los grandes espacios dedicados a los discursos e intervenciones en las asambleas, las entrevistas a cámara, así como, a la atención prestada a los espectáculos en la calle. Esto da lugar a cierta estética realista y a un juego en postproducción más bien reducido. Ello se relaciona a su vez con el intento de autoexplicación del movimiento por parte de los realizadores que ya se recogía páginas más atrás.

Debido a la espontaneidad de las grabaciones y a la falta de recursos, a la sencillez con la que se llevó a cabo la filmación, los ruidos forman parte de la banda de sonido en numerosas ocasiones. En ella la atmósfera del movimiento queda reflejada a través de la multitud y estos sonidos juegan un papel relevante en cuanto a que ofrecen información sobre las consignas que se gritaban en la calle.

Pilares del sonido intradieético en los documentales son también los conciertos y el teatro, así como, las performances o los grupos callejeros que actúan al aire libre. Estos se encuentran relacionados con el valor de la cultura y, por lo tanto, la alegría y la fraternidad, como se veía anteriormente, fortaleciendo una relación empática con el discurso creado en la película. Por lo general, estas actuaciones se encuentran en cualquier momento de las películas desde las batucadas de las manifestaciones precedentes al 15-M hasta las performances por la educación pública trabajadas desde la marea verde una vez desalojadas las acampadas, pasando por la frecuente presencia de algún performer o cantautor, como disgresión en cualquier momento del film.

En este sentido, ocupan un rol temático ofreciendo información sobre la escena cultural y también representan la atmósfera festiva que se vivía en la plaza y alrededores. Estas artes performativas suelen venir acompañadas de la ovación del público y dan lugar a nuevas informaciones, en cuanto a que se convierten en banda sonora de imágenes de las asambleas o de la plaza añadiendo significados complementarios o contrastivos.

Como ejemplo de ello pueden traerse a colación las numerosas apariciones del cantautor de coplas anónimo en la plaza de Sol. A este señor suele concedérsele el micrófono y se le observa mientras el público en corro aplaude y sonríe de la emoción. El uso de su voz y su letra como guía mientras que observamos otros espacios de la plaza, comporta formas de representación a través del sonido fuera de campo. Este caso queda claramente ejemplificado con gran cantidad de canciones creadas en las plazas y con contenidos reivindicativos por asistentes de las manifestaciones, como puede observarse en *Libre Te quiero* coreadas por la marcha sur y sus cantantes de hiphop.

También, en cuanto a sonido directo es relevante el frecuente recurso de las entrevistas, las cuales en numerosas ocasiones han sido grabadas en otros espacios fuera de la plaza e identifican espacios sociales como la tabacalera en Madrid o los huertos urbanos en Málaga. Igualmente son llevadas a cabo en espacios interiores personales como pueden ser los hogares de los entrevistados, en *15M Dormíamos despertamos o Tomaremos las calles*, o en estudio como en el caso de *15M Excelente, revulsivo, importante*. En este mismo orden, se observa una gradación de menor a mayor del papel

de la entrevista como modelo de articulación de los sentidos creados en el film y en sentido inverso, por tanto, el nivel del ruido. Esto genera mayores contrastes en las bandas de sonido cuando se pasa a planos generales de la acampada o cuando se muestran las manifestaciones o las marchas donde éste se agudiza y la persona que articula el discurso pierde su papel protagonista para otorgárselo a la imagen de la mayoría.

Estos juegos del sonido comportan relaciones jerárquicas en torno a los entrevistados. Mientras que la mayoría de los que son entrevistados en interiores pertenecen a la esfera política o académica, las entrevistas a pie de calle o en espacios más íntimos se relacionan con las historias personales y las visiones menos profesionalizadas en torno al movimiento. Esta diferenciación se encuentra perfectamente organizada en el documental *Todos cuentan 15M* en el que los espacios de trabajo de los especialistas se contraponen a la calle de los manifestantes y que, no solo destacan las diferencias entre empleados y desempleados, sino que configuran espacios para la autoridad de sus protagonistas.

Banderas Falsas es ejemplo del uso más experimental del sonido intradieгético del corpus. Sin entrevistas a cámara, crea discursos alrededor de la alteración del sonido a través de los efectos con los que adereza las imágenes. Ralentización, aceleración y distorsión del sonido conforman junto con numerosas secuencias silenciadas una composición intradieгética alejada de la realidad a la que presenta. Con escasas intervenciones comprensibles y fundamentada por los gritos de la población manifestante, la banda de sonido se convierte en ocasiones en un desagradable acompañamiento de la imagen a la que resta información objetiva para convertirla en portadora de mensajes críticos con las diferentes formas de ocupación del espacio público. La presentación no es realista pero el sentido se ajusta al mensaje que entona su realizador.

El sonido extradieгético, presente en menor proporción en el corpus, y solo de manera aislada en algunas cintas, se transforma casi completamente en música extradieгética. Ésta tiene un cariz contestatario al retomar las canciones *Bella ciao* (*Las marchas indignadas*) y *L'estaca* (*Tomaremos las calles; Gritos en el cielo*), la versión de *Libre Te quiero* de Amancio Prada u otros grupos y canciones extranjeros y de muy diferente índole cuya aparición en los documentales es relativamente breve. Todas las versiones y canciones añadidas posteriormente cumplen con un punto en común: se encuentran en abierto en la red y forman parte de la banda sonora como símbolos acusmáticos y, que a su vez, construyen paralelismos con las realidades de las que provienen las piezas. Con *Bella ciao* y *L'estaca*, con Amancio Prada y Paco Ibáñez se

vinculan las imágenes con luchas pasadas y nuevas conceptualizaciones de lo que significa el movimiento, así como, en el caso de los grupos nuevos e internacionales la asociación nos traslada a territorios internacionales, a sus luchas y, sobre todo, a la reapropiación política de la música en abierto por los realizadores, quienes construyen los documentales en otra adjudicación más o menos arbitraria de la realidad.

Por lo tanto, en este apartado lo que más nos interesa resaltar es la fuerte presencia del sonido directo como forma realista de autorrepresentación del movimiento, así como la infrecuente añadidura de recursos extradiegéticos. Excepción de ello es la música extradiegética cuyos textos fundamentalmente vinculados con sentidos contestatarios actúan de reafirmación de la contienda, de la lucha a la que dan sonido.

Tras la presentación de los elementos discursivos y retóricos transversales en el corpus, se llevará a cabo la descripción de las tendencias documentales en que se cataloga el corpus y, como ejemplo, el análisis de los documentales representantes de cada una de ellas.

4. TENDENCIAS Y EJEMPLOS CLAVE

Los filmes han sido sometidos a un estudio organizado sobre tres vectores fundamentales: los elementos de la producción y circulación del filme, los discursos transversales que sustentan los filmes y los elementos retóricos de los filmes. Sin embargo, resulta necesario recordar que, a partir de ellos, se atiende a los rasgos formales, a los narrativos y discursivos de cada producción y que ello da lugar a la división y ordenación de los documentales en cuatro tendencias que serán presentadas a continuación.

Se toma “tendencia” en lugar de “género” puesto que permite debida lasitud frente a los compartimentos ya establecidos por los modos señalados por Nichols y las posteriores desviaciones surgidas a partir de estos. Además, a las catalogaciones genéricas se encuentra aparejada cierta inestabilidad en el tiempo debido a que los géneros se asocian a la cultura y al contexto en el que surgen (Huerta Floriano, 2005: 27). Al contrario, el corpus que nos ocupa se caracteriza por compartir lugares y espacios de tiempo por lo que las tendencias que se proponen permitirían su traslación a otros contextos alejados del propio de estos documentales.

Antes de continuar es importante recalcar que las posibilidades de categorización de los filmes podrían haber atendido a muy diferentes características. Podría haberse agrupado a los directores según su procedencia, y el fin con el que graban sus documentales. Esto habría dado lugar a tres grandes grupos que coinciden con la propuesta de Thomas Weber (2015: 17-18), y que serían, primero, aquellos grabados por activistas muy implicados (él habla de *Führungspersonen* dirigentes activistas) que ven el audiovisual como medio necesario para alcanzar su objetivo político; segundo, profesionales del audiovisual que durante un momento determinado se sienten implicados con la causa y, tercero, mediactivistas que pretenden realizar una pieza mediática desde principios participativos y emancipadores. Esta agrupación habría dejado fuera a aquellos documentales creados por cineastas o a los creados por documentalistas que se dedican por entero a temas comprometidos políticamente, por lo que entonces una película sobre el 15-M no podría observarse como una excepción o un interés puntualizado en torno a la cuestión política.

Igualmente, podría haberse basado en la recepción de las películas y haber tratado de generar una categorización que se hiciese cargo de perfilar los públicos a los que se dirigen estos directores o estos documentales a través del orden de las ventanas de

exhibición que siguen los filmes. Lo que nos habría asegurado dos grandes categorías, una primera, para películas que aparecen por primera vez en festivales, una segunda, para películas que son colgadas de forma abierta en internet desde el inicio de sus carreras públicas como hemos visto apartados más arriba. Esta categorización habría ayudado a entender mejor las dinámicas de exhibición actuales que, aún de forma más peliaguda en el caso del documental al margen y político, están invirtiéndose conforme a años anteriores, como se analiza en el reducido apartado anterior dedicado a la circulación. Sin embargo, no se tendría tan fácil el acercamiento hacia la cuestión estética y supondría la descripción detallada de parámetros que ya han sido tratados por otros autores anteriormente, como es el caso de los modelos de Nichols y que no tienen por qué resultar aclarativos para el interés discursivo y estético de los filmes.

Una clasificación que sí acogería información sobre cuestiones formales sería aquella que los agrupase a partir de los modelos de producción, teniendo en cuenta los procesos de recogida de imágenes, de creación del documental según niveles de horizontalidad, o de exhibición sin olvidar la financiación. De este modo, podrían distinguirse documentales basados en métodos colaborativos, frente a otros documentales en los que la cuestión autoral y la visión personal se superponen sobre el resto. Sin embargo, esto daría lugar de nuevo a dos grandes grupos a través de los cuales serían difícilmente apreciables otros niveles del discurso que se encuentran de forma intermitente e independiente de si se trata de un proyecto colaborativo o no, en la mayoría de los casos.

A modo de resumen, y partiendo de unas cláusulas, que, si no son las más novedosas, sí que se constituyen en las más completas, nos decantamos por una categorización de los documentales que trate de reconocer las pautas comunes que se dan en el texto fílmico y, por lo tanto, distinga las características narrativas sin olvidar los patrones de producción y exhibición de los filmes, así como, el punto de partida de sus directores para poder conectar los posibles significados con el contexto en el que se llevan a cabo.

La clasificación o catalogación de las películas se encuentra con las dificultades con las que se enfrenta la propia teoría documental en torno a las modalidades de documental¹²⁷. Bill Nichols en 1991 publicó una de las más influyentes y aún vigentes contribuciones teóricas en torno al cine documental con: *La representación de la*

¹²⁷ Bruzzi (2000, 2006) lleva a cabo una consciente y no infundada reflexión y crítica de los modos de Nichols.

realidad, en la que proponía una categorización de las llamadas modalidades de producción documental y que se dividían en cuatro: documental expositivo, de observación, interactivo y reflexivo y que tienen en cuenta los orígenes de cada una de ellas, de las circunstancias técnicas que lo rodearon, de los recursos empleados en las piezas, del método usado para la filmación, de la figura del realizador, así como, en consecuencia, de los fines que persigue con su obra. Se trata de una muy completa y exhaustiva categorización que ayuda rápidamente a hacerse una idea ligera de la expresión de los documentales y que, parcialmente, puede ser trasladada al corpus documental con el fin de encontrar ciertos rasgos diferenciadores en los mismos, sin nunca olvidar que, en cuanto a la cuestión temática y los fines de los realizadores, se encuentra por excelencia la estrecha relación con el cine comprometido y militante, como se comentó anteriormente. Por lo tanto, se tendría básicamente en cuenta el nivel formal o estético en el que se circunscriben los documentales. En este sentido, podrían visualizarse más fácilmente las características estéticas comunes de los mismos, pero a la vez, se perdería aquella información que puede arrojar una categorización por bloques temáticos y que establezca los valores predominantes entre los creadores audiovisuales.

Al tener en el caso de Nichols (1991), una relación directa con el periodo en que se ruedan los documentales, como se advertía párrafos más arriba sobre los géneros, las posibilidades de que sus tipos de documentales sean aplicados a los nuestros sería una forma radical de alejarnos de la realidad y de tratar de amoldarla a unos parámetros que no se ven correspondidos en nuestro corpus por razones obvias: Se trata de un corpus documental con unas características muy determinadas, puesto que se refieren al mismo acontecimiento, los lugares de grabación son limitados, los personajes entrevistados y los participantes del acontecimiento en ocasiones se repiten, y al fin y al cabo, la mayoría de los documentales son un modo de colaboración con el propio movimiento. Los métodos y los formatos están tan mezclados que no puede adoptarse un modelo cerrado en el que reducir a los documentales sino que, al tratarse de un cine militante y comprometido, sobre un acontecimiento en un periodo de tiempo reducido y cuyos autores poseen fines bien definidos y en muchos casos comunes, la expresión audiovisual y estética depende de estos factores.

Cada película tiene tanto de cada uno de los formatos que es difícil pensar en cajones estanco en los que delimitarlas. De este modo, las modalidades de representación no cumplen con grandes variaciones, pues estas exigirían de una planificación e investigación del hecho concreto antes de haber tenido lugar, algo intuible, pero no

necesariamente planificable puesto que el rodaje del 15-M fue espontáneo y en la gran mayoría de los documentales no existe ni siquiera un guion a mano alzada.

Valores que una vez más, son esenciales para redefinir el corpus como un modelo de cine comprometido. Los autores, como parte de un sistema al que critican, y cuyas herramientas de trabajo no lo son únicamente en torno a contenido sino también en la forma, poseen un perfil también parecido. El movimiento al que se acercan genera el *movimiento documental*, este pretende recordar al movimiento, y a la vez, los documentales aspiran a regenerar y provocar nuevos movimientos y reacción, confirmando la teoría de Arnau Roselló sobre el cine militante: “debe plantearse desde el propio cine determinados problemas políticos y debe ser realizado por personas conscientes políticamente pero desmarcadas de las actitudes dogmáticas que rodean generalmente las organizaciones o los partidos” (2006: 109) definición que, en definitiva, se acerca al común de los realizadores/as.

Por lo tanto, desde parámetros generalizantes y funcionalistas, los documentales que conforman el corpus poseen más características que los acercan que aquellas que los alejan. Como se exponía anteriormente, se trata de un compendio de diferentes voces que a la vez conforman un discurso diferenciado y en contraposición a la información institucionalizada que se ofrecía en los medios generalistas. La creación documental es vista como una forma de participación con el movimiento, como herramienta de actuación ciudadana y, en otros casos, como mirada personal sobre lo acontecido en las plazas durante el 2011. De este modo, aunque los documentales tratan de abordar también cuestiones criticables: falta de responsabilidad con el mobiliario urbano, falta de acuerdos o de consenso en la toma de decisiones, proposiciones que difícilmente son extrapolables a la toma de decisiones a nivel nacional, violencia, o falta de propuestas concretas, ofrecen en general una visión benevolente, por no suscribir, favorable al movimiento 15-M.

De esta forma, para la catalogación de los documentales se tendrá en cuenta la aportación de Nichols también, para dar lugar a la predominancia discursiva observable en los documentales adoptando su concepto más antiguo sobre los “self-reflexive documentaries” (1986). Puesto que éste, a pesar de sus limitaciones, es un concepto o más bien un “subgénero” extensible a este hecho de realidad en el que la reflexión autorial y el método observacional prevalecen formalmente dejando lugar al cine directo y a la vez, proponiendo formas personales y propias en cuanto a la narración y a la caracterización formal: “the filmmaker was always a participant-witness and an active

fabricator of meaning, a producer of cinematic discourse rather than a neutral or all-knowing reporter of the way things truly are” (1983: 186). De este modo, y a pesar de que la temática es en principio similar, la translación que se hace en audiovisual es una mezcla entre la subjetividad de quien lo vivía y el interés de intervención con el que se propone el documental. En relación con esto se encuentran rasgos del modo interactivo en cada uno de los documentales.

El modo interactivo, lo relaciona Nichols (al igual que el observacional) con las posibilidades de grabación que aportan los nuevos medios para tomar simultáneamente sonido e imagen y aquí ocurre algo parecido. La digitalización ha favorecido que la reflexión pase por el aprovechamiento de la potencialidad del audiovisual como modo de expresión personal, lo que a su vez concuerda con las ideas predominantes por aquel entonces sobre la incapacidad de que alguien crease una versión unitaria en torno al movimiento. Nadie podía ni quería erigirse como *la voz del 15-M*, sino que cada película trataba de ser *una visión muy personal* (recordemos el subtítulo de la película *15M Excelente, revulsivo, importante...*) en la intención de horizontalidad que quería poseerse de la misma y del movimiento como proceso abierto. De esta forma, al contrario de lo que ocurre con el observacional, como veremos más adelante, el interactivo no distingue ninguna de las categorías, puesto que se encuentra presente en cada una de ellas. El realizador se encuentra presente. En cada uno de ellos, observamos la presencia de los narradores en pantalla o de los filmadores también desde algún modo de posicionamiento a través de rótulos, a través del movimiento de su cámara, a través de entrevistas, de planos de acompañamiento. Estos dos ejes se erigen así como elementales para comprender la catalogación que se ha llevado a cabo del corpus.

Además, se tiene en cuenta la deliberación que lleva a cabo Arnau Roselló en torno a la tipología ofrecida por diferentes autores en torno al cine militante, la cual aporta interesantes inferencias sobre la movilidad de los autores según la función asignada al hecho de filmar, así como, establece diferencias entre un cine de la acción (intervención) con finalidad estrictamente panfletaria y aquel analítico (ensayo) con unos fines más científicos o informativos cuya finalidad se centra más en convencer que en guiar la reacción.

Por un lado, nos encontramos con la cuestión temática, por otro lado, con la función del documental según la postura que adopta el documentalista en el propio film y, por último, la cuestión formal relacionada con la finalidad del documental como herramienta de participación. La creación documental al respecto del 15-M, cumpliría

también con la afirmación de la que parte la *Discourse Theory* para la que solo una vez que los hechos sociales son problematizados y representados en diferentes ámbitos, pueden ser considerados como de relevancia o de significado político, ya declarado en razón al 15-M por Errejón Galván (2011: 123). Y que, por lo tanto, su reflexión desde una imagen descriptiva y que se compromete con la visualización de los mismos desde unos formatos específicos facilita la comprensión del fenómeno desde el lugar que, como palanca de cambio político, le pertenece.

Ante esta creación audiovisual tan amplia y diversa, como casi creadores tiene, es de relevancia fijar ciertos parámetros comunes para poder abordar el trabajo desde una perspectiva que nos permita establecer una serie de características aunadoras y facilitadoras frente al cómputo total. De este modo, agruparemos los documentales en tendencias: Tendencia co-informativa, Tendencia de la experiencia, Tendencia de la alegría o pictórica y Tendencia perspectivista. Las características de los documentales serán expuestas de forma detallada más adelante seguidas del análisis de las películas elegidas como representantes de cada una de las categorías. La elección de las mismas, la cual puede encontrarse al final en el cuadro explicativo en el apéndice, ha supuesto ardua tarea y las razones se adscriben a la compartida postura de Godmilov y que se despliega con más detalle a continuación.

Cuando Shapiro le pregunta a Godmilow sobre la importancia de la tensión entre hacer arte, historia y argumento en su obra, él responde que hacer cine debe tener en cuenta al espectador y que por lo tanto: “good filmmaking (responsible filmmaking) should always be good art, good education of the mind” (Shapiro 2012: 328) como la forma más honesta de poner al espectador frente al tema que se propone y para lo cual sería necesaria una apropiada visión histórica. Esa tensión necesaria entre estas tres realidades para que un documental sea considerado de relevancia social, histórica y artística, se toma también como base de partida para comprender la selección de obras para su estudio. El orden en el que se disponen los tres conceptos, arte, historia y argumento, no significa ningún orden o jerarquía sino al contrario, la tensión que los mantiene a la misma altura en paralelo sobre la superficie visual del propio film.

La historia que cuenta un documentalista o un realizador tiene que ser adecuada con la realidad, lo que no significa que deba ser estrictamente sobria en el sentido historicista. Quiere esto decir que la libertad del artista no se encuentra supeditada a la historia escrita por historicistas sino que, partiendo de ella, o más honestamente de la realidad de la que se desprende, puede ser mostrada de muy diferentes maneras con la inducción hacia

ciertas posiciones, opiniones o hechos relacionados con la misma, que den lugar a una postura determinada. Se trata de una creación cultural y artística, en cualquier caso, que tiene un/a portavoz y un/a creador a sus espaldas y que, sin duda, es también hija del tiempo en el que es realizada. No significa esto que deba estar forzosamente influida o que necesite servir de estandarte guía sino que, al contrario, puede vanagloriarse de ser tan libre como se lo permiten los recursos de que dispone para crear la historia. De este modo, los documentales que podrían ser considerados más panfletarios no pueden por ser excluidos. La participación en el movimiento de sus realizadores sería pues, un limitante para la supuestamente necesaria objetividad de los mismos y, por tanto, ya que la mayoría han sido filmados desde dentro, todos los documentales pecarían de no ser neutrales. Para ello, es necesario reivindicar, la posibilidad que los mismos ofrecen como productos de las verdades propias o verdades personales como se comentaba anteriormente y que una vez exhibidas por los creadores sirven de guía para entender las piezas audiovisuales. Por lo tanto, que el relato sea portador de cuestiones de relevancia histórica es el único lugar auténtico, fundamental en el que este concepto quiere ser descubierto en los documentales elegidos.

Independientemente de esto, es necesario recalcar el concepto de historia en relación con la memoria. Los documentales elegidos se consideran parte fundamental de la memoria del movimiento 15-M en cuanto a que son ejemplos artísticos de la imagen del mismo, y a cierto grado de complejidad narrativa y formal que sirve de referencia para la recuperación visual y creativa en torno al movimiento, así como, los que se acercan al tono informativo, para su estudio, desde el punto de vista culturalista, más antropológico, político o etnográfico. De esta forma, la catalogación se dedica a facilitar la recuperación de los documentales siguiendo pautas que agrupan sus características y los distinguen entre sí, a pesar de las obvias similitudes y, a su vez, ofrecen análisis para marcar guías de comprensión de las tendencias.

Los documentales elegidos son: *Dormíamos, despertamos* (Twiggy Hirota, Alfonso Domingo, Andrés Linares y Daniel Quiñones), *Vers Madrid* (Sylvain George), *Libre Te quiero* (Basilio Martín Patino) y *50 días de mayo Ensayo para una revolución* (Alfonso Amador). Con el fin de acercarnos a las tendencias de un modo más específico estas se presentan a continuación de forma calculada y detallada; sus ejemplos a colación analizados de forma consecutiva dan una visión cuanto menos esclarecedora de lo que se escribe y añaden información concreta e individual de los mismos.

4.1. Tendencia co-informativa

Esta tendencia comprende a aquellos documentales que, con prioridad informativa, hacen uso de gran cantidad de voces e intertextualidad con el fin de ofrecer una visión lo más completa posible del movimiento desde su compromiso con el mismo. En la mayoría de los documentales de esta tendencia apenas se pone en duda o en escasas ocasiones se adopta una postura crítica con el movimiento, lo que se reproduce a partir de la adopción de sus propuestas o de las intenciones recogidas en el manifiesto.

Ello encuentra su causa en la función primordialmente contrainformativa con la que son concebidos y que los obliga a recorrer un espectro mucho más generalista que los demás del corpus. Estos documentales, pretenden abarcar espacios temporales que faciliten la comprensión del movimiento: sus antecesores y precedentes, sus comienzos, la evolución y el proceso, sus actantes principales, así como, gran cantidad de información general en torno al funcionamiento del 15-M en las plazas y una vez desalojadas éstas, sus derivas en los barrios y asambleas de distritos. De esta forma, el movimiento es visto como tal, en lugar de acontecimiento terminado, como proceso que, aunque marcado a partir de la acampada en 2011, se prolonga con mayor o menor intensidad hasta 2012 y para el que se auspicia su extensión a los años posteriores.

A pesar de la localidad a la que se ajustan las acampadas, plantean el movimiento hacia el exterior, hacia la globalidad como espacios para la referencia y la acción futura, lo cual, desde una pretendida y no extremadamente sutil neutralidad, llama a la acción ciudadana. Se plantea el hecho de un modo unidireccional en el que la decodificación del mensaje se encuentra guiada por la narración que nos ofrece el documentalista o bien en forma de intervención a cámara o de voz over. Los recursos sonoros y visuales acompañan este discurso, prescindiendo de música extradiegética y que pudiera representar divergencias o significados contrastivos. Las películas se mueven, por tanto, en torno a proposiciones audiovisuales tradicionales y la función fundamental de estos documentales se corresponde con la proposición expositiva de Nichols.

Los documentales de la tendencia co-informativa tienden a utilizar entrevistas en profundidad, preparadas y rodadas en estudio, cabezas parlantes como medio narrativo, así como, la voz off para introducir las imágenes, algo que apenas ocurre en las otras tendencias. En caso de existir narradores o conductores del documental se trata de personas con una visión omnisciente, omnipresente y por ello convencida de su veracidad. Ofrecen así al espectador la opinión que debe adoptar al respecto. Del mismo modo, las

imágenes suelen servir como refuerzo de lo que se oye. Estas intervenciones a cámara no solo son testimoniales, es decir, de los participantes en las manifestaciones, los *cualquiera*, sino de personalidades de autoridad que reafirman la necesidad del movimiento y que se comportan como justificación.

La característica más relevante de estos documentales es su capacidad informativa de intervención. La complejidad del movimiento así como las relaciones que éste establece con el complejo histórico, con los antecedentes revolucionarios en España y en el extranjero, son presentadas de forma discursiva y justificativa. Para ello se hace uso de todo tipo de recursos.

Este es el caso de la intermedialidad, puesto que introducen recursos pertenecientes a otras plataformas, algunos de ellos son las noticias televisivas, imágenes de cámaras de videovigilancia u otros recursos audiovisuales fijos (foto, infografías) o solo sonoros (radio, escuchas de la policía, música) la mayoría adquiridos en la web. Esta capacidad intermedial es común a otros documentales, la imposibilidad de ser inobscuros, al igual que la urgencia con la que se filman las imágenes, hacen necesario recurrir a cámaras ajenas, así como, a representaciones emitidas por otros medios o incluso a otros recursos pictóricos (como en el caso de *Dormíamos, Despertamos* con los dibujos de Enrique Flores o en *Tomaremos las calles* con los de Javi Larrauri). No obstante, en esta tendencia su frecuencia se hace aún más evidente, puesto que el interés por compilar grandes dosis de información aumenta la probabilidad de que haya recursos prestados. Asimismo, representa una forma narrativa muy variada en la que los formatos ofrecen nuevas caras y recursos del movimiento al que representar, llegando en algunos casos a resultar un uso exagerado de medios.

A consecuencia de ello se reconoce el compromiso que los documentales pertenecientes a esta categoría poseen con el movimiento y que se traduce en diferentes elementos. El punto de partida es la reflexión acerca de las posibilidades de actuación con respecto a la situación actual y hacerlo en consecuencia. Por un lado, conscientes y reforzadores de la atención al medio como una de las herramientas de fortalecimiento de la democracia, incluyen grandes dosis de información sobre los medios de comunicación convencionales y alternativos y, por otro lado, tratan de adoptar las propuestas del movimiento 15-M en cierta medida. De este modo, tratan de cumplir con el modelo horizontal quincemayista, a partir de modelos de producción colaborativos: la cooperación para la filmación, el compartir imágenes como se comentaba anteriormente, las decisiones del montaje y la narración tomadas en común son ejes de la forma

colaborativa, aunque el trabajo creativo y de dirección lo asuman los realizadores. Para la circulación de los documentales se prioriza su acceso abierto al público como herramientas democráticas, aunque las restricciones del modelo tradicional aún se impongan en algunos casos en que los documentales han tardado más en estar en la web. Por todo lo contado anteriormente es de relevancia ser consciente del poder de convicción y del interés de los documentalistas en ello, lo cual podría volverse problemático si se presentan elementos de forma no reflexionada. Una vez llegados a este punto se debe recalcar la cantidad existente, la mayor del corpus al agrupar a nueve documentales:

#Indignados

15M: «Excelente. Revulsivo. Importante» Una visión muy personal del 15 M

15M: Málaga Despierta

Acampada Sol (Historia de una ciudad)

Dormíamos, despertamos

El Despertar de les Places. Un any de 15M

La Plaza, la gestación del movimiento 15M

Reacción 15M

Todos cuentan 15M

Puesto que esta tendencia agrupa a gran cantidad de documentales; se considera necesaria la puesta de relieve de algunos de ellos además del elegido *Dormíamos, despertamos* que sirvan para conocer en profundidad otras posibilidades, además de la elegida. Para ellos se marcan sus características diferenciadoras.

#Indignados, conforma un ejemplo fundamental de esta categoría por cuestiones relacionadas con la estructura narrativa, así como con la función contrainformativa a que se acomete, fue el documental que antes fue estrenado en 2011. El uso de las cabezas parlantes, fundamentalmente a través de Monserrat Alcovero y Alex Casanovas que funcionan de conductores del documental, así como, frecuentes entrevistas directas dispuestas a corroborar el mensaje junto con multitud de recursos externos (periódicos, noticias televisivas, fotos fijas, gráficos) hacen del documental una pieza hacia la activación de los receptores. Similar papel juegan las encuestas e infografías, las cuales a su vez ponen sobre la mesa gran cantidad de datos para ofrecer una visión aún más completa del mismo. Las pantallas compartidas así como el ritmo a que se somete el documental lo acerca a un tono reporterista y centrado en la cuestión de actualidad.

15M Excelente, revulsivo, importante como parte del proyecto paraguas 15Mcc en Madrid se reconoce también una pieza basal de esta tendencia por su modelo de

producción horizontal. Este documental, con una estructura muy marcada a partir de capítulos diferenciados con rótulos blancos sobre fondo negro, consigue retratar gran interés por crear discursos comprometidos en torno a los significados del 15-M. Incluso posee un capítulo dedicado a los logros del movimiento al final de la película que comienza con la voz en off del propio realizador: “Sí señores, en el 15-M se han hecho cosas”. *15M: Málaga Despierta* responde a características similares por su vinculación con el proyecto 15Mcc. En este caso, sin embargo, a pesar de incluir fórmulas narrativas comunes, deja la figura del narrador que adopta Stéphane Grueso para otorgársela a la multitud de voces que tienen su espacio en el documental (especial relevancia de José Luis Sampedro) y añade gran cantidad de infografías.

Todos cuentan 15-M y *Reacción 15-M* comparten ciertos carices entre ellos. Aunque proponen estructuras y discursos más compactos que los anteriores basados en entrevistas en profundidad a especialistas en comunicación y política, así como, unas narrativas que, más allá de proponer el movimiento como proceso, lo toma en consideración como conjunto de acontecimientos. La implicación con el mismo queda remarcada por las personalidades a que se entrevista así como la preeminencia de voces acríicas y positivizantes con el movimiento o que quedan desacreditadas por su vinculación a ciertos medios. Entre estos documentales y los dos anteriores se encuentran *Acampada Sol (Historia de una ciudad)* y *La Plaza, la gestación del movimiento 15M* ambas obras de Adriano Morán. En ellas se explora el movimiento 15-M a través de un detallado seguimiento de los acontecimientos y las intervenciones a cámara de implicados con las asambleas. De esta forma, se lleva a cabo una estructura lineal de seguimiento del movimiento que se intercala con intervenciones a cámara de participantes y de sus iniciativas fundamentalmente.

El despertar de les places. Un any de 15M posee una visión que centrada en Barcelona y, casi al completo en catalán, rompe con las estrategias anteriores puesto que parte de una visión retrospectiva del movimiento. A través de cinco interlocutores participantes activos de la acampada se reflexiona en torno al movimiento en Cataluña, mientras transcurre un seguimiento con imágenes de 2011.

Con el fin de reconocer las especificidades de los documentales se lleva a cabo a continuación el estudio de caso de *15M Dormíamos, despertamos*.

15M Dormíamos, despertamos. El 15-M de su gente

Dormíamos, despertamos (Twiggy Hirota, Alfonso Domingo, Andrés Linares y Daniel Quiñones) recorre los inicios, el movimiento 15-M y sus consecuencias como acontecimiento enmarcado en una realidad local con sus características y personajes, de los cuales se obtiene la mayor parte de la información en pantalla. De esta forma alberga tanto las cuestiones precépticas del 15-M, lo cual se haya también en cuanto a práctica colaborativa, como con informaciones ligadas a la experiencia personal. Ello encuentra correlación en la evolución que sufre el movimiento y en paralelo la orquesta colaborativa Solfónica o el pintor Enrique Flores entre muchos otros participantes. En este sentido, se trata de la pieza más representativa, en cuanto a que la narración se basa en el modelo horizontal de participación según los asistentes a las acampadas. De orientación claramente cercana al movimiento este documental se erige como una pieza primordial del corpus, porque además recoge de manera activa grupos de creación artística muy relevantes para la consagración del movimiento, así como influyentes actores culturales de la actualidad española.

La película se sumerge en el transcurso del movimiento 15-M a partir de sus historias personales en una unión de voces, que van desde sus manifestantes hasta la traducción visual de la colaboración de decenas de personas en la consecución de la película. Twiggy Hirota, Alfonso Domingo, Andrés Linares y Daniel Quiñones se embarcan en la dirección y producción de un documental asumiendo la coordinación de las fuerzas concentradas en la acampada para facilitar una creación al servicio de la misma adoptando la marca 15-M del *cualquiera*. Además, debido a su diversa procedencia generacional se trata de un grupo de autores que representa la variedad de la propia plaza. Se trata de una de las películas más reconocidas con candidatura a tres Goya a mejor película, mejor dirección y mejor película documental en 2013, lo que denota la importancia concedida en la misma al modelo de producción colaborativo “realizado a partir de personas que no aportan dinero sino tiempo, medios o experiencia” (Gifreu-Castells; Moreno 2014: 50).

La plaza se constituye aquí como punto de fuga a partir del que se trazan líneas de desplazamiento en todas direcciones espacio-temporales (de Argelia a Nueva York pasando por diferentes ciudades en el territorio español y desde la primavera árabe hasta el aniversario del movimiento en 2012). La participación social durante las reivindicaciones: sentadas, marchas, así como, múltiples imágenes recurso convierten en icono lo que oímos y dan ejemplo de acciones paralelas a la acampada. Las trincheras

expositivas se mezclan con la creatividad en la postproducción en una clara hibridación de los recursos reapropiados y aquellos que los convierten en propios.

Por un lado, los recursos de la imagen: las pantallas múltiples confirman la sobrerrepresentación de la plaza en internet y el acceso en abierto, la introducción de mobs y de performances, la organización de otros grupos de trabajo en diferentes ciudades, la escucha de la policía durante el desalojo de la plaza Catalunya en Barcelona, las pinturas de Enrique Flores o un crítico *speech* en la junta de accionistas del Banco Santander, son ejemplos de formatos individuales que extienden las fronteras del movimiento y que, a la vez, conceden nuevas realidades a la película. Y por el otro, la banda sonora la cual coopera con esta visión de conglomerado informativo, emocional y activo. Ésta, aunque principalmente guiada por la Solfónica, retrata una pluralidad que se origina en la producción de la película y ofrece sentidos asociativos a la imagen. La utilización de imágenes libres de derechos, al menos de 30 cámaras diferentes (Twiggy Hirota, Pepe Navarro, Óscar Villasante, Daniel Tarriño y Tony Gatlif entre los más frecuentes), componen una pieza que excede al acontecimiento: todo converge en Sol y a la vez todo se expande y sobrepasa sus confines. Parece que la retórica se pone al servicio de la visión de sus creadores y esta se basa en la cooperación con el movimiento.

La participación, la colaboración, la horizontalidad y las formas democráticas en pos de un trabajo en común quedan recogidas a través de un alegato en construcción en el que (solo aparentemente) el relato queda en segundo plano para transformarse, con una estética urgente, en oralidad y espontaneidad de parte de sus asistentes.

De este modo, continúa con las bases del movimiento y genera un discurso mosaico en el que sus participantes protagonizan las acciones, las comisiones y los grupos de trabajo, así como, los temas más discutidos durante las asambleas. Se extrae un compromiso colectivo con la acampada. Una retrospectiva detallada de lo que significó el movimiento 15-M para sus manifestantes, donde la vivencia de estos con el consecuente desarrollo personal y la evolución del movimiento, parecen desarrollarse en paralelo. La plaza se convierte en movimiento en sí misma y evoluciona a través de las diferentes voces. Los discursos se acercan a la sociedad realzando el valor de cada uno de ellos como individuo único y, a la vez como parte primordial de un *todo* nuevo –los indignados– con otras connotaciones alejadas de la masa y cercanas a la colectivización propuesta desde los relatos del 99%. Como afirma una de sus protagonistas al comienzo, hablando sobre el porqué de estar en la plaza: “Todos tenemos motivos para estar verdaderamente indignados”, lo cual se convierte en el leitmotiv de un documental basado

en la multiplicidad, en la diversidad dentro de la unión como las bases sobre las que se conforma la plaza y que otorgan presente a los nuevos caminos de la cultura desde una visión tan compartida como unitaria. Se trata del despertar en común tras un largo sueño como la repetida consigna del título que, fue grabada en una placa y colocada en la plaza del Sol como puede observarse en el siguiente fotograma.



Fig. 41 “Placa colocada debajo de la estatua de Carlos III, en el centro de la Puerta del Sol”(2011: RTVE)

La placa se mantuvo en la plaza y, una vez que la acampada fue desalojada y el puesto de información retirado, los dispositivos de limpieza del ayuntamiento también destruyeron la placa.

Cuatro autores, múltiples perspectivas, una visión

Esta pieza es fruto de la colaboración de cuatro documentalistas, que, como parece sugerir la primera imagen en pantalla de las Cuatro Torres del horizonte de la capital, se constituyen como sólidas y firmes columnas iluminadas por Sol en un ocaso, que no termina nunca. Dichos documentalistas, aunque relacionados de una u otra forma con el audiovisual, parten de orígenes y de una dedicación profesional heterogénea. Con importantes diferencias generacionales, un marcado interés periodístico e histórico, seguidores de la actualidad política y atentos a los nuevos acontecimientos, estos autores, los cuales ya habían trabajado juntos en otras ocasiones *Palabras al viento* (2010), *11M Todos íbamos en ese tren* (2004), Documentos TV, TeleMadrid, EGEDA, se ponen de acuerdo para sacar el proyecto adelante, encabezados por el cineasta, escritor e historiador Alfonso Domingo (Turégano*, 1955). Una característica común de partida y,

probablemente decisiva puede que sea la asistencia a la plaza del Sol en Madrid de los cuatro realizadores, como puede leerse en el dossier de la película “La película está hecha desde la vivencia y el compromiso con un movimiento del que nos consideramos parte”¹²⁸ pero; sobre todo, como apunta la segunda parte de la cita, por la implicación social y política de cada uno de ellos, teniendo en la figura de Andrés Linares (Alcobendas, 1944*) como cofundador del Colectivo de Cine de Madrid, al referente militante e implicado más veterano de los cuatro.

Aunque no es hasta un tiempo después del comienzo del 15-M cuando Alfonso Domingo, le plantea a Twiggy Hirota (Londres, 1972*) poner en pie un documental sobre el 15-M, esta idea ya había surgido con Andrés Linares y Daniel Quiñones (Madrid, 1969*) durante los primeros días de la acampada. Pronto deciden aunar las fuerzas de otros muchos participantes en las reivindicaciones y funcionar como realizadores-coordinadores del proyecto. Filmar era la forma de participación necesaria, aquello que aportar ante un hecho que consideraban histórico para el país: “[N]os lanzamos a grabar buena parte de lo que ocurría día y noche en la Puerta del Sol y sus alrededores, convencidos de que lo que luego se conocería como ‘La Primavera Española’ era lo mejor que le había ocurrido a este país desde la muerte de Franco”¹²⁹.

Ofrecer una visión interna y alternativa se erige como fin fundamental, a este respecto afirma Alfonso Domingo que había un afán de crónica, de conocer el 15-M y también de reconocerse a sí mismos en este documental (Domingo 2013: 01:00). De establecer una relación con los *cualquiera*. Y que estos, a su vez sean capaces de encontrar un espacio para la implicación en una obra colectiva, de protagonistas 15-M, que a su vez es relato de un movimiento de iguales como los propios directores. Este espacio para la implicación no solo es abiertamente consensuado entre los realizadores, sino que, a su vez, estos crean entre sus protagonistas una suerte de displicencia narrativa que facilita la lectura del movimiento como un encuentro entre personas, el cual, al mismo tiempo, culmina visualmente con el encuentro físico de los protagonistas en el aniversario 15-M en 2012 al final de la película.

Para Twiggy Hirota el documental necesitaba, además, transmitir las emociones positivas que despertaba el 15-M: “I wanted the people to know what was going on, why and how it all began... I wanted the people to understand that lots of people together can

¹²⁸ El dossier informativo sobre la película *Dormíamos, Despertamos*, fue recibido el 27 de marzo de 2018 por correo electrónico por parte de Daniel Quiñones.

¹²⁹ Ídem.

do it, can change certain things. I wanted to share my emotions”¹³⁰. Se trata de una necesidad de compartir con los demás lo propio y de favorecer las razones de un movimiento, así como, de transmitir la fuerza del colectivo (Aparicio González 2013a: 27; 2013b: 293) del 15-M a través de la participación de sus iguales. En sus propias palabras:

We (the four of us) are just the people who organized everything to be sure of doing and finishing everything. The four of us were working very hard on this during a whole year... but I insist that some people lent us images, some people lent us their places to make image conversions and use their machines to finish editions, Alfonso and me put as well our edition places, editors, cameras and journalists and activists... Lots of people helped us.¹³¹

En este sentido, los directores tienen un papel secundario y dependen voluntariamente de las imágenes y de los archivos de todos aquellos que quisieran participar, y se identifican en este rol con el fin de adquirir similitudes con las propuestas del movimiento. Twiggy Hirota había estado rodando con su iphone casi diariamente durante dos meses en Sol y pertenecía muy activamente a la plataforma Audiovisol¹³² de la que se extraen numerosas imágenes. Los equipos de grabación se redujeron al máximo para ahorrar costes y cada uno de los materiales de archivo: dibujos, carteles, imágenes¹³³, música, fueron donados o se encuentran libres de derechos en la red. Para las entrevistas en Sevilla, fue Alfonso Domingo quien marchó a grabar y Andrés Linares para las de Barcelona, una vez que ya todo había pasado. Las imágenes de las acampadas fueron cedidas por las comisiones encargadas de comunicación en ambas ciudades. La música, que también es parte de este entramado colectivo en forma de donaciones, cesiones y sonido intradieético, parte de grabaciones también en abierto en la web.

Igualmente, libre de derechos, puede verse la película en Youtube desde 2016. Hasta entonces, debido a su paso por diferentes festivales y al trato con Filmotech, quedó relegada a los visionados en colectivos y asociaciones. Durante un tiempo, el film estuvo a la venta en DVD pero las copias se acabaron pronto. La ausencia de interés lucrativo,

¹³⁰ Entrevista 2, 2017.

¹³¹ Ídem.

¹³² *Audiovisol* se convirtió desde el comienzo de la acampada en una plataforma fundamental para la recopilación de imágenes de la plaza, así como para mantener un flujo de información paralelo a lo que los medios de comunicación convencionales ofrecían.

¹³³ En los títulos de crédito al final se exponen todos los participantes a través de sus imágenes en el documental, es de recalcar la aparición de Tony Gatlif, quien rueda dos piezas audiovisuales sobre la temática indignada.

pues se comprometieron a no cobrar nada ninguno de ellos¹³⁴, favoreció que el entorno colaborativo que se creó a su alrededor ofreciese ayuda, materiales o espacios, sin ninguna reticencia. Parece la respuesta justa ante la puesta en marcha de mecanismos horizontales y de colaboración y que además encuentra gran auge como modelo de producción en los últimos años (Moreno Zambrano; Gifreu-Castells 2015: 156).

Exactamente este poder comunitario hace del documental una película absolutamente única y fundamental para el audiovisual 15-M. Se trata de una narración construida a partir de un compendio de voces y de recursos que hacen de la pieza una obra de articulación de discursos, para los que el montaje ha significado el distanciamiento angular de parecer un reportaje o un documental de entrevista canónico. Afirma Alfonso Domingo sobre el proceso de montaje que los modos de trabajo fueron muy inclusivos:

Debatiendo, hablando, viendo mucho material, planificando rodajes, repartiendo trabajo, repartiéndonos las entrevistas. En cuanto al montaje, cada cual montaba lo que había hecho y luego se sometía al juicio de los demás. Hubo mucha conversación y algún pequeño momento de tensión. Establecimos que si alguien ponía un veto a algo no se hacía. Se cumplió, todos consensuamos imagen, discurso, animaciones y demás. Esto también fue posible por la generosidad de la gente que colaboró, que cedió imágenes, que vino a grabar con nosotros, etc.¹³⁵

Un contexto de producción como este, en el que tanto la financiación pública como el afán lucrativo son inexistentes, en que la participación ciudadana es la clave del éxito, las decisiones en la realización tienen un carácter colectivo, la exposición de los hechos intenta recoger el mayor número de voces posible y la distribución tiene unos fines puramente ciudadanos, nos permite hablar, no sin matices, del valor que como pieza políticamente consciente posee el documental, así como del esfuerzo que aqueja por trasladar el concepto horizontal y colectivo del 15-M al ámbito audiovisual.

No quisiera continuar sin remitirnos a las palabras de Twiggy Hirota, las cuales se imaginan clave para considerar la conciencia que tenían los propios directores en cuanto a las motivaciones de acercarse a las razones del movimiento. Ello independientemente del valor potencial que como creador audiovisual pueda implicarse en la pieza y desde la conciencia de cierta correlación inherente a una realización subjetiva, múltiple. La directora admira la obra como una:

¹³⁴ Entrevista 3, 2018.

¹³⁵ Ídem.

Participatory tool more than author work. We are 4 directors, 4 people thinking in the script and producing... So I think this documentary has our 4 visions which I like because is like the 15M movement itself... participative... If I have done this documentary directing it alone it would be different, not better or worse, just different.¹³⁶

Se trata de una “herramienta participativa”, a través de la cual se multiplican las voces: imágenes de diferentes plataformas y donadas por muy desiguales participantes, dibujos, directores, montadores¹³⁷, participantes en definitiva, de un conglomerado humano que en poco se asemeja, en cuanto a las formas de trabajo, a una pieza tradicional de autor, y que se acerca a un modo quincemayista de creación cultural.

Véase el caso de Basilio Martín Patino, Sylvain George o Alfonso Amador cuyas películas dan muestras de una forma de compromiso que gira en torno al eje propuesto por el realizador. Al contrario, aquí, la participación y la coordinación pasan por el trabajo común y por una necesidad de consensuar, comenta uno de sus directores. Para Alfonso Domingo el filme es sobre todo una “obra de consenso” (2013), una pieza para la que era necesario estar de acuerdo no solo en las cuestiones técnicas sino, fundamentalmente, en el modo de mirar y de acercarse a la realidad y a sus participantes.

Esto emerge de unas raíces imbricadas en la lectura que se hace del movimiento por parte de los realizadores. Esta lectura nace en un momento de exaltación de la emoción de positividad hacia lo que se estaba viviendo en Madrid, y, sobre todo, desde cierta necesidad de ofrecer una visión que se alejase del convencional discurso de los medios de comunicación masivos, para los que el movimiento quedaba relegado a una aglomeración de personas inidentificables, convirtiéndose esta respuesta coral en una forma de personificar y de dar identidad al movimiento, así como, de conferir esa forma humana y en beneficio de la población tan necesaria para los principios del 15-M, y que, sobre todo, a partir de la figura de Ax, quien vivió en el Magreb hasta entonces y muy presente en el documental, no siempre resulta acrítica con el movimiento. Justo ese interés por acercarse a la ciudadanía y nutrirse únicamente de ella ofrecen una estética cercana a

¹³⁶ Entrevista 2, 2017.

¹³⁷ En la entrevista 2 Twiggy Hirota se expresa así en relación a los colaboradores: “Dani Tarrío grabó muchas cosas para el documental, una vez que ya sabíamos a quién entrevistar. Y otros compañeros como Óscar Villasante y Rafa Medrano, los chicos de Nomames Films o Vlad y Nikky, que grabaron mucho, nos pasaron muy buenas imágenes de algunos grandes momentos. El resto de los directores, menos grabar con cámara, han hecho de todo lo que se pueda imaginar para llevar a cabo un documental de esta envergadura. (En la película hay también dibujos de Enrique Flores, animados por Daniel Ballesteros, Miguel G. Monzón y Evitis Hervás, y músicas de distintos artistas).”

las bases interactivas del documental las cuales favorecen un certero visionado sobre los intereses del movimiento.

Antes de adentrarnos en materia fílmica, quisiera recuperar la necesidad de posicionarse en el lugar que ocupan los documentales en el 15-M. Para ello, reconocer las principales características y/o reivindicaciones del movimiento en la propia obra fílmica, nos acerca a un modo de operar que se ajusta a la mayoría de los propuestos por el movimiento como veremos a continuación y que se relacionan con el gráfico 4. Los cinco principios quizás más acuciados del 15-M y que tendrían implicación en el contexto de producción de este filme serían: estructura horizontal, organización colaborativa, consenso y fines humanos, como ya se refería líneas más arriba en torno a la producción y que tienen su correspondencia también en las características fílmicas, así como se relacionan con las características de la cultura 15-M. De esta forma, nos ajustaremos al contexto social en el que nace el documental y observaremos la repercusión del movimiento en sus realizadores, en la forma de mirar de estos a través de la temática específica, la narrativa y las cuestiones estéticas, lo cual comienza sin más dilación prestando atención a la estructura del filme.

Un mosaico de voces

La distribución narrativa del documental se conforma a partir de las intervenciones de los protagonistas del 15-M acercándose ya a los principios anteriormente mostrados. Con una estricta ordenación cronológica de los hechos seguimos lo ocurrido a partir de entrevistas abiertas, que son dispuestas según desarrollan su visión- descripción sobre el movimiento. Si trazásemos líneas uniendo sus nombres observaríamos que, prácticamente, atraviesan todo el documental. Como se observa en el gráfico 4, el documental se estructura en dos partes fundamentales que se intersectan constantemente: el transcurso de la acampada 15-M que supone unos dos tercios del tiempo fílmico y los hechos tenidos lugar tras la acampada y hasta el aniversario del 15-M en 2012, que representa el tercio restante.

El gráfico además de mostrar las intervenciones de los protagonistas según el desarrollo de la movilización remarca aquellos otros recursos insertados en la estructura que destacan por haber sido introducidos en postproducción o haber sido filmados íntegramente por personas no pertenecientes al círculo de los realizadores, y que, en ocasiones, representan un tema concreto que sale de la plaza. Estos se encuentran

marcados por la falta de recuadro (los pases de carteles con documentos en flash, los dibujos de Enrique Flores, las marchas indignadas, las performances, la acción de Álvaro en la junta de accionistas, etcétera). En el caso de las intervenciones sobre la expansión del 15-M se ha especificado porque en algunos casos se añaden cuestiones que desbordan los límites de la plaza del Sol, no solo temporal sino también geográficamente. Los intervinientes suelen centrarse en su experiencia personal y representan un tema concreto que no aparece en el gráfico pero que será explicado con detalle más adelante.

Para las entrevistas se acercaron a aquellos que conocían para tratar todos los temas posibles, como recalca Twiggy Hirota¹³⁸: “we wanted to show education, health, economy, politics, activism, audiovisol and all the big commissions people” y retratar una panorámica personal de los implicados y sus implicaciones. Los temas se encuentran a su vez delimitados por las referencias temporales que se ofrecen en el documental, en ocasiones manifiestamente con fundidos a negro, aunque fundamentalmente a través del discurso de los protagonistas. Este hilo oral entretelado por las diferentes voces marca una continuidad que permite el paso de un tema al próximo sin casi alterar la narración. Unos discursos dan lugar a los siguientes y los temas se complementan con la exposición de otros a partir de la cronología de los hechos. La estructura, aunque pueda parecer redonda al imaginarnos los hechos de modo cronológico desde el 15-M hasta su aniversario en 2012 –un año entre el comienzo y su repetición– y tras la lectura de los párrafos anteriores, sigue unas pautas reticulares. Los temas se desarrollan de forma que la narración diverge en nuevas historias que ensanchan el trecho por el que avanza el documental. Como se observa en el gráfico 4 la línea de la que parten se conforma según sus protagonistas y estos, a su vez, se disponen para que la trama avance. Además de los personajes principales, aquellos que aparecen en pantalla, al menos en dos ocasiones durante la hora y media de película, existen otras personas que hablan directamente a cámara pero que no tienen carácter conductor en el documental. Hay una señora que aparece en relación al tema de la vivienda y que interviene muy brevemente justo antes de Juan Antonio, señor que conocemos en su casa deshabitada. Éste, de recorrido más amplio, nos explica su situación económica recorriendo brevemente su situación tras la explosión de la crisis y representa la situación de miles de familias desahuciadas en España. Además, ofrece información acerca de su experiencia con la PAH y con el banco. Sirve de introducción a la siguiente historia, la de Álvaro, que será comentada más adelante.

¹³⁸ Entrevista 2, 2017.

Ya, tras la acampada conocemos a Juan, desempleado que lleva a cabo una huelga en Sol desde el 15 de octubre al 20 de noviembre de 2012, cuya visión se compromete con la posición indignada y la situación juvenil.

Otro caso lo encontramos a través de María José, de quien personalmente conocemos menos que de Juan Antonio y que de Juan, pero que es entrevistada más extensamente sobre las necesidades en Cataluña frente a los recortes sociales llevados a cabo en el sector de la sanidad. En los tres últimos casos vemos un rótulo con su nombre y se sostiene su imagen en pantalla. Estos personajes y su presentación, son como una especie de trabajo aparte, con un tono más cercano al género periodístico. Desconocemos su implicación con las acampadas, aunque sus casos nos sirven para contrastar lo que se reflexionaba en ellas y al revés, la influencia de las mismas en la vida real de personas concretas.

De cualquier modo, la mayoría de los protagonistas, además de conocerlos en su entorno personal, tienen su hueco durante la acampada y las manifestaciones, y algunos continúan con las movilizaciones tras las mismas. Funcionan de descriptores de lo sucedido y de reflexión sobre la validez del proceso y de las acciones que tuvieron lugar durante todo el 2011 se trata de un compendio de “historias de vida”. Además, existe una serie de protagonistas que concurre con más frecuencia que los demás en el documental y de los que advertimos diferentes facetas de su vida privada y se mezclan constantemente entre ellas. Presentan su realidad y conocemos el lugar que ocupan en el movimiento, lo que confirma de algún modo su testimonio: qué los mueve a estar en él y qué hacen para colaborar. Se trata de una voz en off y en directo casi constante, que pone palabras a lo que vemos y que opone intimidad y personalidad. Conocemos a quien nos habla y se crea una suerte de relación con ellos.

Si bien los temas fundamentales se encuentran representados a partir de numerosas historias personales encontramos ciertas pautas que nos llevan a concluir en tres discursos vectoriales que, además, coinciden con las reivindicaciones pilares del movimiento: la cultura, la realidad económica y el futuro de las nuevas generaciones. Estas tres cuestiones adquieren gran relevancia en cuanto a su presencia en pantalla, a través de la detallada representación de los recorridos vivenciales de sus protagonistas, así como, de los lazos que lanzan otros actores hacia esos términos, lo que genera conversaciones transversales entre los intervinientes. Veámoslo a continuación tomando sus protagonistas como referencia.

Edgar e Inés junto con Enrique se convierten en los abanderados de la cultura y en los protagonistas más presentes. Los dos primeros conforman el núcleo musical y Enrique ofrece la visión pictórica. La presencia intradiegética en este caso es la más fuerte: la música tocada por la Solfónica dirigida por Edgar (Véanse los Fg. 46 y 54) y seguida muy de cerca por Inés, guía el avance de la película y ofrece pautas temporales: ideación, ensayos, y culminación del proyecto: la representación de la novena de Beethoven en la plaza y *Va Pensiero* de Verdi en el aniversario. Aquello que parecía imposible, tocar una pieza como esta en la acampada o que el movimiento consiguiera la colectivización de los recursos y el funcionamiento colaborativo pudieron llegar a buen fin. Ya vemos aquí que se trata de logros paralelos y que lo personal y el movimiento 15-M se ponen en común. Edgar se refiere a la pieza de Beethoven: “Nadie confiaba en él [Beethoven] porque era sordo y ahora los sordos son ellos” y recalca así su pertenencia como figura representativa de los principios del movimiento frente a la clase dirigente. Además, la novena conforma el himno de Europa lo que de nuevo apelaría a la unión de los pueblos y a la vinculación con los demás países del viejo continente en momentos de euroescepticismo.

En el mismo sentido reivindicativo es de recalcar el poder de la representación de *Va Pensiero* del *Nabucco* de Verdi en el aniversario de 2012. El cual ostenta interpretaciones por su relación con el pasado histórico italiano y la cuestión nacional, la cual había sido retomada a su vez por Riccardo Muti¹³⁹ en marzo del mismo 2011 en la ópera romana. El aclamado director entonces, manifestó su deseo de una implicación más fuerte por parte del gobierno de Berlusconi en cuestiones culturales y llamaba su atención para que se repensara el futuro del país en relación a la cultura. A continuación, pidió al público que se uniese al coro para cantar por última vez la pieza de Verdi convirtiendo la actuación en un símbolo colectivo y de revalorización de la música. El vídeo en Youtube fue rápidamente traducido en al menos seis lenguas diferentes y fue controvertidamente debatido en los noticieros. El doble significado que adquiere la cuestión cultural a través de esta referencia a la acción de Muti podría extrapolarse a la radical pérdida de apoyo a la creación cultural en España a partir de los recortes iniciados por el gobierno del PP desde las elecciones del mismo año y que aún fueron más agudos, con el medio cine¹⁴⁰.

¹³⁹ El discurso de Riccardo Muti se encuentra disponible online en Youtube: <https://www.Youtube.com/watch?v=gONGQP8ywMh><https://www.Youtube.com/watch?v=gONGQP8ywMh> [última visita: 02/04/18]

¹⁴⁰ Recordemos la intervención de Cristóbal Montoro en la que arguye que la problemática del cine español no solo encontraba su origen en la falta de subvenciones, sino en la calidad del mismo.

El segundo polo en torno a la cultura, Enrique Flores, se mantiene en pantalla no solo como figura protagonista sino a través de sus dibujos. Estos juegan con los espectadores, se convierten en traducciones pictóricas de las imágenes fotográficas y además guían al público que ya conoce sus trazos. Se acerca a lo periodístico por su relación con *El País*, así como, a una confianza relacionada con la fidelidad que se le concede al pintor y a su obra. Además, los dibujos condicionan la trama al identificarse como puntos de transición entre temas y secuencia, suelen dar paso a planos de la acampada, por lo que se convierten en seña y marca, aunque éste en ningún momento se pronuncie en cuanto a la cultura. El poder reivindicativo emana de forma inherente de esta frecuencia en la aparición y en la situación del propio Enrique: su acercamiento a la plaza, sus planos como observador y como paciente retratista implican una toma de conciencia sobre la figura del erudito.

Asimismo, encontramos un discurso sobre la centralidad del medio audiovisual para los movimientos sociales que tratado de forma más personal cobra relevancia a partir de un seguimiento extenso de dos mediactivistas: Nikky y Vlad, los cuales, a partir de su convicción sobre la fuerza de los medios para convocar nuevas ideas y nuevos modos de ver y de participar en la realidad a través del uso activista de las redes, que llevó a cabo el movimiento 15-M, representan también ese discurso que trataba de emanar del movimiento frente a los medios de comunicación convencionales, sobre todo la televisión, de mantener otras posibilidades informativas y de hacerlo online y en abierto.

Además, explican cómo funcionan los medios para transmitir modelos de lucha a través de ellos: “Somos la primera línea de defensa en contra de la violencia” afirma Vlad hablando sobre su proyecto de difundir las propiedades de la web y los medios como lugar para el empoderamiento ciudadano en el norte de África. El documental como pieza audiovisual y colectiva recobra aquí importancia y se posiciona como pieza activista pues hace uso consecuente de los recursos generados y recomendados por ellos para crear nuevos posicionamientos sociales. El activismo mediático es cultura y política, es creación y acción, es reivindicación pasiva y acción colectiva en este documental.

Aparte de sus personajes principales, la cultura ocupa lugar en forma de imágenes de la biblioteca de Sol, de espectáculos en la calle, de performances, de tamboradas, etcétera. Estos formatos, aunque no son escogidos de este documental y pueden encontrarse en otros filmes del corpus, refuerzan con su peso específico el discurso en torno a la cultura, puesto que, estos fotogramas vuelven a retomar el tratamiento inclusivo que se hace de la cultura y la desterritorialización de ciertos acontecimientos. Ejemplo de

ello es como la música clásica sale a la calle, escapa de los lugares de culto asociados a la élite e incluso es ensayada en la antigua Tabacalera (hoy un centro social autogestionado) o como que las performances se hacían en la plaza y las calles contiguas tratando de acercarse a los asistentes de la plaza. Del mismo modo, Edgar habla de haber incluido castañuelas en la orquesta e Inés, de que en el coro había tanto experimentados como gente que apenas había cantado. Igualmente, los dibujos de Enrique fueron junto con otros muchos trasladados a un libro y adquirieron cierto poder gracias a su animación. La pintura, reservada también a ciertos espacios, es trabajada aquí de manera que se convierte en lugar en movimiento, lo que facilita la decodificación de sus significados implícitos y añade un carácter polisémico a la película, además de las pancartas y carteles mostrados.

De similar manera, la economía tiene una representación directa a partir de la figura de Carlos, quien, junto con otros protagonistas, conforma una visión alternativa y cercana de las posibilidades que existen en torno al poder económico y lo que se hizo desde la comisión para paliar las necesidades de información de la ciudadanía. Cuestión que él trata abiertamente y en la que, literalmente, exterioriza su preocupación ante esa falta de acceso de la población a cuestiones de raíz financiera.

La realidad económica española y la banca ocupan un papel fundamental durante las acampadas, esta última junto con los políticos conforma la cúpula del poder sobre la que se asientan las desigualdades. De este modo, este documental se esfuerza por reducir las distancias, rechazando esa concepción elitista e inaccesible de la economía. Esta se simplifica y tiende a mostrarse como algo de lo que se puede y se debe participar. Existen tres momentos en la película en que se observa muy claramente este intento por restablecer el contacto: la imagen de la bolsa de Madrid mientras que Carlos (Véase el Fig. 50) habla justo del difícil acceso a la misma, la imagen de Emilio Botín al pedirle silencio a Álvaro, a lo que éste no accede y el taconeo y el cante del colectivo Flox6 (Véase el Fig. 58) en las, hasta entonces, infranqueables oficinas de impecable suelo de mármol de una sede bancaria en la capital andaluza. Estos tres momentos se traducen en una resignificación de los espacios a los que ha pertenecido la élite a través de la irrupción en lugares prácticamente sagrados del poder financiero. De algún modo, estos ya dejan de estar ubicados desde la vergüenza o la discriminación, para erigirse como espacios para la reivindicación a partir de la consolidación de los derechos, en que, como víctimas y a la vez saladores, se posicionan los participantes.

Tanto Carlos como Álvaro ofrecen una visión alejada de los estereotipos asociados a las personas relacionadas con la economía y el dinero: a Carlos lo vemos cantando y tocando la guitarra (Véase el Fg. 47), y tiene una visión colaborativa y cooperativa de la economía sobre la que aclara con sencillez ser la ciencia del “reparto de los recursos”. Con Álvaro ocurre algo parecido, lo conocemos mientras juega al ajedrez (Véase el Fg.43) en un parque y en la junta de accionistas del Santander mientras lee un discurso acerca de la condición de los jóvenes en España y del hastío generalizado hacia la banca y el Santander en particular (Véase el Fg. 46).



Fig. 42 Joseph Stiglitz en la asamblea de economía de los domingos haciendo uso del turno de palabra (01:01:39)

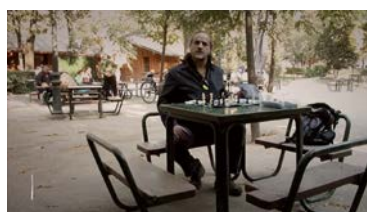


Fig. 43 Álvaro juega a la ajedrez en el parque mientras cuenta su relación y compromiso con el movimiento (00:38:56)



Fig.44 Carmina, la mayor representante del movimiento en Sevilla se convierte en la guía a través de las movilizaciones en la capital andaluza (00:15:39)

Existen además otros dos intervinientes que también aportan una visión alternativa a la distribución de los recursos que son Carmina, referente fundamental del 15-M en Sevilla (Véase el Fg. 44) con su propuesta de nuevos modelos de componer el beneficio común y Joseph Stiglitz (Nobel de economía), con su discurso en el Prado durante las reuniones de economía de los domingos (Véase el Fg. 42). Se trata, por un lado, de la disrupción contra los poderes económicos actuales y, por otro, de la propuesta de nuevas formas de funcionamiento más social mediante un lenguaje de aproximación al pueblo, en un intento de destruir el miedo.

Por último, la preocupación en torno al futuro de los jóvenes unido al estado de la educación cobra un cariz dolorido y muy reivindicativo a la vez, representado por los jóvenes que sufren en la actualidad los problemas de la crisis y la generación de sus padres, los cuales identifican una involución en los procesos de mejoría de la calidad de vida en comparación con sus expectativas cuando eran jóvenes.

Arancha y Eduardo presentan las situaciones en las que se encuentran inmersos, una como docente, otro como estudiante y convergen con sus ideales en la manifestación por la educación pública tras el movimiento 15-M convocada por la Marea Verde. Ambos

participantes adoptan un tono de denuncia y proponen formas de manifestación colectiva ante una falta de recursos ya remarcados como elementales por el movimiento. Se exponen las necesidades y la movilización de la ciudadanía en torno a la educación y se conoce a los protagonistas muy de cerca: las reuniones con los padres en el colegio de Arancha, un mob sobre educación¹⁴¹ que plantea con tono jocoso las necesidades de la educación pública y la situación laboral en la que se encuentra el profesorado, la presentación de un libro de JSF y, en la universidad, son acompañados en un encierro en la Facultad de Filología de la UCM. La educación se plantea como la base desde la que formar nuevos modelos sociales recuperando el discurso explícito del movimiento 15-M, y la exposición de las actividades de lucha y reivindicación ciudadana muestran nuevos caminos de participación e inclusión de los actantes relacionados.



Fig.45 Juan en su huelga de hambre en la puerta del Sol explica las razones por su preocupación por los jóvenes (01:05:25)



Fig.46 Álvaro lee su discurso en la junta de accionistas del Santander mientras que vemos imágenes satíricas de Emilio Botín y Francisco González (00:41:41)



Fig.47 En la plaza de la Encarnación, la cual ocupó el movimiento se retrocedió a la expo del 92 con la mascota Curro (00:16:15)

La preocupación por el futuro de los jóvenes se muestra de forma específica, a través de la figura de Juan, desempleado, que, indignado, lleva a cabo una huelga de hambre en Sol, entre otras razones, por la situación laboral en la que se van a encontrar las generaciones siguientes a la suya (Véase el Fg. 45). De igual manera, de Álvaro conocemos menos que del resto, sin embargo, habla de su hija, la cual participó también en las acampadas y a través de la cual fue más consciente de la relevancia del movimiento, lo que le movió como reacción a introducirse en el Banco. En su discurso en la Junta de Accionistas lee la falta de confianza con la que los jóvenes se acercan a la Banca, en relación a los casos de corrupción con los que se la relaciona y exige una actuación para el desarrollo de la economía en favor de este tramo de población. De igual forma, se trata de una preocupación que se encuentra patente en la mayoría de los parlamentos de los

¹⁴¹ Cuyas letras como se comentaba anteriormente las encontramos transcritas en el anexo correspondiente.

protagonistas y que, además, ocupa un nivel visual muy intenso por la fuerte presencia de jóvenes en pantalla durante las manifestaciones.

Estas voces del cualquiera, como se decía anteriormente, ponen de relieve el carácter comprometido con el movimiento tan representante del corpus documental y del carácter 15-M en general, delimitado al comienzo de este estudio. Estas personas se prestan a mostrar en público su realidad, nos ofrecen una visión de los hechos particular y personal desde la experiencia, pero sin ánimo de invocar ningún discurso de autoridad. En este sentido, conocemos a nuestros protagonistas, su dedicación y sus ámbitos domésticos, pero tan solo con el fin de generalizar y hacer posible la identificación de los espectadores con ellos. Se trata de participantes de los que conocemos sus nombres pero que difícilmente podríamos o necesitaríamos adscribirles otras informaciones de relevancia. Puesto que ahí es donde se pretende poner la marca diferenciadora: en la capacidad del movimiento para aplanar las estructuras y convertir a cada pieza del engranaje en igualmente necesaria. Pensemos en el comentario de Carlos sobre la participación de Joseph Stiglitz en la asamblea: “Vino y le dimos su turno cuando le correspondió como a todo el mundo cuando participa en las asambleas. Aquí puede hablar el premio Nobel y el ama de casa” (01:01:49). La asamblea y el documental ofrecen el espacio para fortalecer la voz de aquellos que difícilmente lo encuentran en otros lugares y estableciéndola en el mismo lugar que la de un premio Nobel.

Todo esto reconecta con la función aperturista del 15-M al ofrecer voces a todos aquellos que quieran tenerla y sin ningún reclamo o condicionante. Es cierto que los discursos son seleccionados y remontados, que no todo se muestra en imagen y que tenemos una visión determinada por la mirada de los directores, pero igualmente posee una capacidad de recolección y de autorización de las opiniones de los cualesquiera que no solo los convierte en autoridad desde el punto de vista del 15-M y sus reivindicaciones, sino que además funciona por su poder de identificación para acercar el documental y el mismo movimiento desde las bases. El punto de vista que se destaca de todos los discursos toma la voz de personas concretas y las convierte en diseño documental.

Esta temática, recogida a través de las voces de tan variados protagonistas, necesita de una correlación en el espectro fílmico que lo posibilite y lo dote de coherencia. Aunque *Dormíamos, despertamos* hace uso frecuente de ciertos recursos que sino desbordan las fronteras del lenguaje clásico de la no-ficción, sí que le confieren un tono excepcional frente al resto de los documentales del corpus quincemayista.

Secuencias-situación, multipantallas y dibujos animados

Existen tres recursos que aparecen con gran frecuencia en la banda de imagen y que descubren estéticas para las que la emergencia de las imágenes ha hecho necesaria una elaboración de entrevistas a posteriori, por un lado, y un enorme trabajo de postproducción por el otro. La grabación de las acampadas y de las asambleas ocurre de forma espontánea y sin guion, se rueda siguiendo una especie de intuición sobre lo que se mostrará posteriormente.

Las secuencias-situación, las multipantallas y los dibujos animados se convierten en las formas retóricas más frecuentes del documental. Las personas 15-M se encuentran en el nivel sobresaliente de la imagen y éstas, a través de las entrevistas en profundidad, serán analizadas por el esfuerzo que hacen para contextualizar a los personajes y porque se trata de piezas grabadas íntegramente por los realizadores en contraste con la variada (y a priori desconocida) procedencia del resto de las imágenes. Una vez tratado esto, nos centraremos, fundamentalmente, en los recursos introducidos en postproducción y que, de algún modo, vinculan de nuevo a los realizadores a la pantalla. En primer lugar, estudiaremos las multipantallas, el recurso más utilizado como forma de aligerar el discurso a la vez que ofrecen mayor cantidad de información y, en segundo lugar, estudiaremos los dibujos animados de Enrique Flores que nos permiten reconocer una perspectiva de los hechos que ofrece ciertas ilusiones ópticas a la vez que una traducción paralela de los acontecimientos como ya veníamos adelantando anteriormente.

Esta diversidad de formatos junto con la riqueza musical podría llevarnos a pensar en una estética del collage que, aunque en algunos momentos de la película trasluzca de este modo por la evidencia de las juntas (García López 2009: 64) no llega a cuajar en todo el film. Más bien al contrario, la tendencia del montaje se basa en la naturalización de las transiciones. Si bien la banda de imagen se compone de formatos diversos generando cortes evidentemente abruptos, la música, como se verá más adelante, los suaviza y allana estas posibles irregularidades. Igualmente, debido a la relación cronológica y al sentido lineal que se descubre a través de las entrevistas y a la introducción de nuevos elementos que repiten su estructura, el concepto actual de collage documental no tiene relación con el formato de esta película. Estudiaremos, por lo tanto, los nombrados recursos como elementos de la narración y, a pesar de su diferenciación en apartados, como elementos conectados, por su necesidad para establecer vectores entre las imágenes rodadas en la plaza y la transformación que estas sufren a través de los

mismos, no solo por su desplazamiento temporal según lo que el presente de los entrevistados ofrece, sino por la necesidad de generar una estructura en la que enmarcar lo acontecido en la plaza.

Las entrevistas son un recurso históricamente usado para la realización de documentales siendo las cabezas parlantes el lugar en el que más claramente se identifica esta formulación clásica. En este caso, al alejarse la cámara de sus protagonistas y al proponer una angulación que se sale de los parámetros típicos, adquiere otros carices de representación. Los personajes tienen posibilidad de crearse a sí mismos.

Conocemos a los personajes como protagonistas de sus propias vidas. No solamente tenemos una versión del 15-M o una opinión de lo ocurrido, sino que conocemos su experiencia con el mismo y cómo influye este en sus rutinas diarias. A este formato de descripción de los personajes y del reconocimiento de su discurso lo hemos denominado: secuencia-situación. Se trata de aquellas secuencias de presentación de los personajes en las que conocemos a los protagonistas en su quehacer diario mientras el hilo sonoro aporta información sobre el 15-M como introducción y ellos hablan de su relación con el mismo. Estas secuencias en algunos casos de hasta dos minutos nos enseñan el entorno familiar, profesional y personal de los protagonistas. Aunque en la mayoría de los casos nunca faltan planos cerrados o de busto completo, observamos gran cantidad de ellos en los que la persona que oímos se distancia de la cámara.



Fig. 48 Ax cuida de sus cabras mientras oímos su relación con el movimiento. (00:09:42)



Fig. 49 Edgar dirige una obra mientras que cuenta su perspectiva sobre el movimiento. (00:32:06)



Fig. 50 Carlos canta y toca la guitarra una vez que hemos conocido su vinculación con el 15-M y las primeras imágenes de su apartamento. (01:02:45)

El primer ejemplo en el Fig. 45 vemos a Ax cuidando de sus cabras en el jardín de su casa mientras oímos el final de su primera intervención en el documental. En el Fig. 46 se observa a Edgar de espaldas a la cámara mientras ensaya con su orquesta, ya casi al final de la película y reconocemos que su actividad con el movimiento no se encuentra reñida con su dedicación. El Fig. 47 en el que encontramos a Carlos tocando la guitarra y

cantando (la música tan solo se oye como sonido de fondo), lo oímos hablar sobre su situación y relación con el movimiento tras haberlo observado anteriormente liderando el grupo de trabajo de economía. En este caso, el fotograma escogido nos muestra el final de su intervención y la música será la que acompañe toda la secuencia siguiente sobre las marchas indignadas de julio de 2011 con el estribillo: “Por qué no puedo simplemente disentir. Yo quiero el mundo solamente para mí. No cabe en una papeleta mi opinión. Ni cabe en una ni cabe en dos”. De este modo, conocemos la casa de Ax, el trabajo de Edgar y la afición a la música de Carlos de manera indirecta, mientras que oímos sus reflexiones en torno al movimiento.

Estas imágenes en las que los protagonistas se alejan de la cámara nos permiten una introversión en torno a los mismos y, puesto que al sumergirnos en el interior de sus casas y de sus vidas y encontrarnos en el espacio doméstico, acabaremos irrumpiendo en lo privado. Lo cual contrasta con las imágenes de la plaza en las que lo público representa lo privado y las tareas diarias son parte del escenario público. En definitiva, el 15-M parece no tener secretos y las personas que lo conforman parecen ser tan comunes como el espectador al que se dirigen de manera franca y distendida.

El poder de identificación del que se hablaba anteriormente se dobla puesto que se establece una relación de confianza con los protagonistas. Parece que se tratase de una conversación que podrían estar teniendo con el propio espectador al que miran a través de la cámara. Parece tratarse de una visión de igual a igual. Por otro lado, el desarrollo personal acontece en paralelo al de las movilizaciones del 15-M, en muchos casos haciendo referencia directa a una transformación política. Y en este sentido, las secuencias-situación cobran también relevancia puesto que el 15-M se describe como espacio de crecimiento personal y social como un hecho paralelo.

Ambos, protagonistas y 15-M, se despliegan análogamente para centrarse en la capacidad aglutinadora y la necesaria colectivización de los recursos en pos de un sistema alternativo al actual. En total son 22 protagonistas, algunos de los cuales acompañan el desarrollo del movimiento en su expansión a los barrios, en sus reivindicaciones 15-O y en el final aniversario en 2012 y que, por lo tanto, reflexionan también en paralelo sobre su evolución personal y la influencia del 15-M en sus vidas. Esta necesidad de colectivización, que se vive durante la participación en la acampada e inunda todas las facetas de la vida diaria, conduce a una transformación personal. El resultado de la situación en la que se encuentran los protagonistas tras el movimiento es una suerte de destino, de cambio y de llegada. Este avance los conforma como personas en la actualidad

desde la que hablan, puesto que las entrevistas son hechas después de la acampada. Esa nueva visión que aportan del movimiento y que hace de la plaza un lugar para el desarrollo personal se acerca a una especie de reeducación en valores, que a su vez se traslada a la narrativa del documental a partir de la transformación del movimiento, la cual vivimos entre mayo de 2011 y de 2012.

Los casos de Noelia, Clara o Eduardo lo muestran muy claramente. Estos verbalizan en sus discursos, así como, a través de la experiencia que cuentan, que el 15-M cambió radicalmente sus vidas. Ellos han crecido tras la vivencia política que supuso el involucrarse activamente en el 15-M. La unión entre personas que comparten los mismos ideales, no sentirse solos, un despertar de la conciencia política, “el haber cambiado para siempre” “el 15-M me ha dado valor, ya no me da miedo” son referencias a título personal pero que se relacionan con la experiencia del propio movimiento y la sociedad. Inés habla también en estos términos, pero de manera colectiva sobre el grupo de la Solfónica:

El 19 de junio, en nuestro caso como grupo de personas que se juntaron a tocar, fue un ejercicio de libertad, a nosotros nos abrió una puerta quizás solamente hacia lo posible. Hacia ver cosas que parecen imposibles y que no lo son. La música nos cambia a todos, nos hace sentir, nos hace reflexionar, nos hacer compartir, nos hace colaborar y eso cambia el mundo, claro que sí (59:46-01:00:16).

El movimiento se plantea como una palanca de cambio para la sociedad y queda patente a través de las experiencias personales de los protagonistas. Estas pueden observarse en paralelo en torno al propio movimiento y cómo tras un año desde el punto de inflexión (la acampada) se ha desarrollado y ha desembocado en otros mares de participación social y colectiva.

El documental es, además, el nexo que une a sus protagonistas, puesto que no todos se conocían hasta entonces y acaban compartiendo espacios juntos. Lo que se convierte en otro paralelismo con la acampada, al igual que la plaza del sol suponía ser un punto de unión a quienes convergían en las manifestaciones y creaba nodos de trabajo, el documental, el relato que este construye reúne a sus protagonistas y los muestra en las últimas imágenes participando juntos.

Este documental se convierte entonces en un repetidor que trata de multiplicar las voces a través de una representación del propio desarrollo del movimiento como un avance colectivo. Se trata de algo típicamente 15-M y que se encuentra representado

fílmicamente a través del montaje de las entrevistas según la evolución del propio movimiento 15-M desde sus inicios hasta el final y, sobre todo, por el carácter personal e íntimo que adquiere el relato de la experiencia 15-M en los entrevistados.

Otro elemento fundamental del filme son las multipantallas. La pantalla partida es un recurso usado para mostrar hechos que ocurren en paralelo, mientras que la división de la pantalla en múltiples imágenes muestra acciones que, aunque relacionadas pueden ser consecutivas. En este caso, la pantalla no se divide si no que, en un lienzo compartido por pantallas de diferentes tamaños, recolocadas sobre un fondo negro y en ocasiones con recursos y marcos en color amarillo, se complementan las imágenes en relación a la banda de sonido. Esta mezcla de colores, negro y amarillo, recuerda a los colores que se utilizaron en las primeras manifestaciones del 15-M elaboradas por JSF y DRY y que se establecen casi para cualquier tipo de protestas (Véase el Fg. 4).

La temática suele ser la misma, aunque no tiene por qué tratarse de momentos simultáneos, sino que, más bien al contrario, nos muestran al protagonista interviniente e ilustran su discurso. En muchos casos actúa como vivificación de los recuerdos y la relación del presente de la entrevista con el pasado 2011. Se extiende la información a costa del tamaño de las imágenes lo que obligadamente se traduce en una lectura basada en la banda de sonido y de un montaje denso donde la información, en lugar de agilizarse, difícilmente puede ser absorbida al completo por el espectador.

Como consecuencia de ello, esta tiene una apariencia más efímera y nos propone un visionado cercano a nuestro comportamiento mientras navegamos online. Este recurso acentúa el contexto en el que se encuentra enmarcada la película, la maraña comunicativa del 15-M y en definitiva la producción exacerbada de imágenes que se crean y se transportan gracias al medio digital. A día de hoy, el concepto multipantallas se usa para nombrar a la actividad en la que se hace uso de diferentes pantallas digitales de manera simultánea. Hablamos de “sociedad multipantallas”, “realidad multipantallas” o chicos expuestos a “multitud de pantallas” como algo inequívocamente inherente a la sociedad actual. Igualmente nos permite ser inobscuros pues conocemos la realidad desde diferentes puntos de vista e incluso contrapuestos.

A continuación, vamos a analizar uno de los casos en los que se usa la pantalla múltiple y que tiene lugar al comienzo del documental y que hemos nombrado *Antecedentes* en el gráfico 4. Prácticamente este bloque temático se desarrolla haciendo uso de este recurso. Mientras Ax relata su experiencia en Túnez y Argelia, observamos su realidad allí: Camellos, poblados, recorridos en coche como se puede ver en el Fg. 51.

Cuando comienza a hablar sobre la revolución árabe, sobre cómo se viven los levantamientos en Tindouf donde él se encontraba por aquel entonces, observamos imágenes de las revueltas en El Cairo, en Argelia, o bien con vídeos o con fotos fijas que se desplazan en la pantalla, como muestra, a continuación, el Fg. 52. La temática es la misma y el hilo conductor a través de la voz de Ax guía la imagen, en ocasiones adelantándose a lo que vemos. El ritmo agiliza el visionado y las pantallas relacionan el pasado con el presente, así como el propio Ax relaciona las revueltas árabes con el movimiento 15-M.



Fg. 51 Ax muestra su rutina en los campamentos de refugiados. (00:01:03)



Fg. 52 Ax relata su experiencia en torno a la primavera árabe. (00:02:13)



Fg. 53 Las traductoras son vistas de espaldas y de frente mientras se inventan un símbolo para Villamantilla. (01:23:00)

Todo esto ofrece una suerte de retrospectiva desde el momento presente. La introducción al movimiento de la mano de este protagonista nos lleva a Madrid prácticamente desde su casa y recorreremos el camino en su coche como si nos trasportase en el tiempo y en el espacio hacia el pasado.

Las ocasiones en las que se observa este recurso son numerosísimas y puede destacarse una de especial interés por la capacidad que se extrae de la inoblicuidad que facilita esta cooperación para el uso de las imágenes, como se adelantaba líneas más arriba. Es el caso del Fg. 53 en el que tenemos la imagen de la portavoz y de la traductora simultánea de frente y por detrás. Vemos al público y oímos su reacción, así como vemos el gesto de la chica y a la persona que graba por detrás. Esta imagen ilustra el parlamento de Graciela y Elena sobre la necesidad de inventar signos para la traducción de nombres como Villamantilla –vemos que Elena se pone una peineta con la mano-. Observamos así diferentes puntos de vista y la multiplicación de imágenes a través de la fuerte presencia de la cámara en la plaza. Algo similar sucede con la introducción del mob de educación del que hablaremos más adelante. Este se mantiene en pantalla mientras que observamos más imágenes relacionadas con la temática de las letras de la canción interpretada por el

profesorado de secundaria. La información se multiplica constantemente mientras el hilo de la imagen tiene lugar a partir del sonido.

El último recurso también introducido en postproducción, pero de creación original en directo, son los dibujos a rotulador, que junto a su creador Enrique Flores son uno de los conductores más relevantes de la película. Enrique observa y traduce en trazos: “yo intentaba comprender [lo que estaba ocurriendo en Sol] a través de los dibujos” (36:31). Puede parecer un anecdotario pero que cumple con las expectativas de un diario personal de lo vivido y que sobre todo como él mismo reconoce: “Verse a uno mismo convertido en garabato que habla con bocadillos ayuda, tal vez, a quitar importancia a lo que somos y decimos” (Flores 2011: contraportada del libro). Estos dibujos conforman un retrato que cambia el volumen de la cinta y modifica la narración por la animación artificial de las imágenes y la cuestión estética en cuanto a colorido y luz. Pasamos de estar viendo una imagen tomada con iphone a ver dibujos animados en cuestión de segundos. Se han usado los dibujos y se han animado con correspondencia a las imágenes reales, así como, con el sonido real. Oímos la voz de Noelia, a la que conocemos en carne y hueso para presentarnos el dibujo que de ella había hecho Enrique, un caso parecido relata también Clara. Enrique, aunque también interviene de forma oral crea el discurso más íntimo a través de sus dibujos ofreciendo un nuevo hilo imaginativo a la película y fomentando relaciones entre los protagonistas.

En ese sentido, existe un momento de especial belleza y creatividad en el que vemos el mar con un faro al fondo mientras oímos gaviotas graznar. A medida que el sonido se disipa, los trazos azules se descubren en los toldos de protección para el Sol que había en la acampada y el faro es aquí la torre del reloj del km 0. La secuencia se encuentra resumida en los tres fotogramas que se muestran a continuación:



Fig. 54 Las olas marinas y las gaviotas con el faro al fondo. (00:26:26)



Fig. 55 Las olas se descubren toldos y el faro la torre del reloj del Ayuntamiento. (00:26:28)



Fig. 56 Los dibujos animados pasan a convertirse en imagen fotográfica. (00:26:36)

Las imágenes convierten los toldos en un mar bajo el que se refugian las ideas de los participantes. La luz y el agua que protegen del sol más fuerte de mayo juegan con el imaginario del propio 15-M, Enrique Flores y los realizadores de la película. La postproducción funciona con cierta libertad lo que permite estas incursiones sobresalientes en un discurso que, aunque coordinado, está abierto a nuevas propuestas. Aquí, como ocurría en el ejemplo anterior, traído a colación con respecto a las multipantallas, se observa la multiplicidad de visiones y la simultaneidad de estas en un lugar en el que se concentraban cientos de personas con sus móviles y cámaras, así como, la necesidad de un cuidado montaje.

Otro momento clave para reconocer el recorrido del movimiento 15-M es el largo pase de dibujos inéditos de Enrique Flores escasos diez minutos antes del final de la película que actúa como resumen de la acampada y que ofrece de nuevo un discurso paralelo y personal. El efecto con el que se incluye imita el pasar de las páginas del propio cuaderno de Enrique Flores. Como si nos sumergiéramos en su traducción de lo ocurrido y redescubriéramos el movimiento ya al final, con cierta perspectiva de los hechos y tras haber conocido en detalle la trayectoria del mismo. Ágilmente y con un sonido que ilustra a la perfección los trazos que tenemos en pantalla, los dibujos cobran de nuevo vida y conectan con las conclusiones que trazan Graciela y Elena antes de llegar al final del film. Con el objetivo de pulir la función informativa que tienen los recursos estudiados continuaremos con su correspondencia en la banda sonora.

La Solfónica y la música libre de derechos

Mientras que ciertas características del collage se cumplen, como se intuye de los variados recursos retóricos, tan pronto como se encerrase al documental en este formato y se infiriese su deriva hacia un tono autorial y experimental, escaparía de nuevo de los límites del cajón estanco para erigirse como pieza fundamentalmente colaborativa. Es tal el interés por recoger el máximo de información posible y de referencias en torno al movimiento que se convierte en ocasiones en un conglomerado manifiestamente hilvanado por la banda sonora. Por ello se ha decidido tratar la banda sonora de forma que se tenga en cuenta el papel unificador que posee.

La música y los parlamentos que oímos no poseen en este sentido un papel contrastivo, como ocurre, por ejemplo, con los discursos y el montaje visual de *Libre Te quiero*, sino que acompañan al espectador en su descubrimiento del movimiento. Ilustran

y dibujan nuevas líneas para la comprensión del mismo. Para ello, se distinguen dos posibilidades que a su vez tienen predominantemente un sentido diferenciado y unitario: música intradieética y música extradieética. Mientras que como se comentaba anteriormente, tanto las performances y el mob, como los conciertos tienen un papel fundamental como transmisores de información directa del propio movimiento y, en esos casos se habla de una coordinación sonora y visual, la música cuyos autores desconocemos en pantalla expande las perspectivas para relacionar el movimiento con otras creaciones artísticas y otras luchas ocupando un papel suplementario.



Fig. 57 La Solfónica toca en la plaza del Sol como culminación del proceso (01:20:20)



Fig. 58 El colectivo Flo6x8 ocupa los bancos y los convierte en tablado (00:42:29)



Fig. 59 La Marea Verde se refuerza a través de mobs y manifestaciones en los colegios públicos (01:12:21)

La Solfónica (véase el Fig. 57), el colectivo Flo6x8 (véase el Fig. 58) o el mob de educación (Véase el Fig. 59) forman parte de la indignación ciudadana y del movimiento 15-M, suponen un espacio relevante del minutaje de la película y tienen poder como producción cultural y artística. La actuación tiene su correspondencia en las letras de la música que la acompaña, normalmente de creación propia. La información que transmiten se relaciona directamente con las propuestas del movimiento 15-M, reafirma la pieza documental en su estructura colaborativa, aporta información sobre las posibilidades artísticas que ofrece el movimiento y las acciones llevadas a cabo fuera de la plaza.

Al igual que ocurre con la especial atención prestada a la Solfónica, como se comentaba en párrafos anteriores con la presencia de Inés y Edgar, pero sobre todo con el espacio dedicado a su culminación musical el 15-O y el 15-M de 2012, la música de la Solfónica convierte al movimiento en un éxito en su sentido originario de cooperación e integración de los *cualquiera* en unos procesos grupales de creación colectiva y de reactivación social y política, desde las posibilidades que cada cual tiene a su disposición. Renueva el sentido colectivo y comunitario de la música y extensiblemente del arte.

La música extradieética abre las perspectivas a otros creadores que no solo acompañan a las imágenes, sino que implican nuevos significados. La música (cuya

referencia en los créditos es *Uccannen Imallalen N Tamazgha*, Ajris) que ilustra los antecedentes árabes del 15-M mientras los relata AX, está cantada en Tamazig, lengua bereber que además representa una nueva concepción del norte de África que rechazaría una, desde su punto de vista, obsoleta concepción del Magreb y unificaría el territorio habitado por los bereberes desde las islas Canarias hasta Egipto. Esta reivindicación lingüística nacida en Marruecos, donde es enseñada en las escuelas, cobra especial virulencia en Argelia ante la marginalización que sufre por parte del Estado y se convierte en tema nacional durante las revueltas árabes¹⁴². Se trata de una información adicional que redescubre el poder de la música en su aspecto más cultural y la capacidad de introducir nuevos conceptos de reivindicación social que, además, han sido muy trabajados durante las acampadas (lectura del manifiesto 15-M en diferentes idiomas así como el videomapping internacional).

Otro caso es el de Sul Rebel, grupo de música que aparece en la película cuando Nikky (mediactivista) nos cuenta el trabajo que llevaron a cabo en la acampada y también acompaña el videomapping que proyectaron en la plaza del Sol. Se trata de una pieza instrumental, *Rebel Blues*, marcada por ritmos blues como su nombre indica pero que no pierde la influencia Reggae, Rock y Rap de la banda. Este grupo nace a comienzos de 2011 en Santa Cruz do Sul (Rio Grande do Sul), el estado de Brasil con el mayor DIH según las Naciones Unidas, y que representa, a pesar del aún alto nivel de paro, gran influencia internacional y alternativos modelos de creación cultural. Sus canciones se relacionan con los problemas cotidianos que sufren los jóvenes pero ligados a mensajes de paz y vibraciones positivas, como puede leerse en su perfil Soundcloud¹⁴³. Las posibilidades que ofrecen los medios de comunicación, internet y las formas online de transferencia de información e inubicuidad geográfica facilitan, como bien representa esta pieza musical, las metarrelaciones dentro del propio movimiento con versiones internacionales de la protesta vinculada a otros niveles. En este caso, a diferencia de la pieza anterior, esta no tiene letra lo que facilita el ritmo que adquieren las imágenes proyectadas en la noche.

Se trata de dos ilustrativos ejemplos que como modelos de resignificación de la imagen reafirman la capacidad colaborativa de que se hace eco el fin. La música sugiere

¹⁴² Para más información al respecto: Lindsey, Ursula (2015): "The berber Language: Officially Recognized, Unofficially Marginalized?". En Alfanar Media, 27.07.2015 [última visita 09/04/18] Online: <https://www.alfanarmedia.org/2015/07/the-berber-language-officially-recognized-unofficially-marginalized/>

O Mezhoud, Salem (2015): Tamazight, en Sorosoro [última visita 09/04/18] Online: <http://www.sorosoro.org/en/tamazight/>

¹⁴³ <https://soundcloud.com/sul-rebel/tracks>

informaciones que se encuentran inmersas en los universos de sentido en los que se enmarca la película y el propio movimiento. Se trata de piezas que se relacionan con los protagonistas que reivindican la necesidad de encontrarse libre de derechos y con el sentido fílmico que aportan en primera instancia. Se trata de piezas que emergen de situaciones parecidas a las vividas durante el 15-M y que hacen del movimiento un lugar más global y lo relacionan con otras luchas como se refería anteriormente. La banda sonora en este documental representa el carácter colaborativo (Saavedra; Zamora 2016: 100) y colectivo del film haciéndose también eco de las características del propio movimiento.

Conclusiones

Dormíamos, despertamos se convierte en la película más cercana al tono colectivo y colaborativo del 15-M de los cuatro filmes analizados. Con un formato clásico de base como es la entrevista, pero con pinceladas creativas a través de los dibujos y los recursos expresivos del montaje nos encontramos ante una producción diversa y muy rica en información comprometida con el movimiento. El documental, se basa en las opiniones de *cualesquieras* y realza, como se demuestra a través de los participantes, una función participativa que, a la vez, pone de relieve su poder y potencial como entramado de múltiples voces y opiniones.

En este sentido, la función coral de los directores también juega un papel cardinal. Los realizadores (Domingo, Linares, Hirota y Quiñones) cumplen también con la mezcla intergeneracional característica del movimiento, de muy desigual procedencia y con unas direcciones personales también diferenciadas. Estos directores hacen coincidir las voces reunidas de “todos”, de los participantes de la acampada, en la visión que querían ofrecer del movimiento. Los nombres de los cuatro directores del documental al pie de las torres de Plaza Castilla marcan el primer símbolo de colaboración que se observa constantemente hasta su culminación en la última escena con el broche musical de la Solfónica en la plaza y la imagen de los instrumentos en el aire al grito de “estas son nuestras armas”. El documental queda definido aquí como la herramienta de colaboración de los realizadores a disposición de los manifestantes de una forma cercana a la ciudadanía por el uso de una exposición horizontal enmarcada por la multitud de voces.

Los parlamentos no tienen un sentido autoritario sino que más bien se plantean a partir de un discurso positivo, el de sus protagonistas, participantes de la acampada. De

este modo, observamos otro concepto 15-M: las formas de involucrarse son variadas y todas válidas. Ellas dependen de los sujetos, estos deciden qué quieren y cómo lo pueden hacer, se ponen de acuerdo con los demás y esto debe bastar. A través de las acciones y la implicación de los protagonistas, así como de la fuerza con que se recobran fílmicamente en el documental, se realzan los valores del movimiento y la importancia del apoyo de la cultura para una comunidad conectada; de la lucha contra la banca y la participación social en sus espacios de poder como modelo reivindicativo; de la educación pública y de calidad estas últimas como pilares esenciales de la sociedad en construcción a partir de las consignas generadas durante el 15-M. Igualmente son temas vertebrales para la película porque se encuentran sino explícitamente, de forma implícita, en los discursos de todos y cada uno de los protagonistas.

Se remarca la potencia de la acampada para la modificación social posterior en los presentes, en el espacio público y las divergencias posteriores del movimiento. Pero justo este intento de acercarse tanto al movimiento no le permite ver las problemáticas que en él se hallan: los conflictos en la plaza, la falta de comunicación entre los asistentes, asambleas interminables, las borrosas perspectivas de futuro que son cuestiones apenas contempladas en esta pieza. Ello no implica menor validez o certeza, sino que nos conduce a la constatación de que se centra en los logros del movimiento y en la evolución personal de los participantes, aquellos escogidos, y evocan una animosa finalidad que deja abierto un ciclo como punto de partida de movilizaciones y reivindicaciones posteriores.

Desde el punto de vista formal, además de contar con los elementos retóricos transversales recogidos en el capítulo anterior se añaden nuevas formas como las multipantallas o las secuencias. Sin embargo, las imágenes que tenemos son una suerte de clásico acompañamiento de lo que se oye y, viceversa, la banda sonora se corresponde y complementa con la banda de imagen, aquí en el contexto menos creativo del término. Apenas se usa el montaje por contraste como es el caso en el filme de Patino o apenas se hace un uso experimental de los recursos visuales como en el de George, sino que, en este caso, tenemos una composición visual que, utilizando los recursos tecnológicos y la experiencia e imágenes de gran número de implicados, crea un discurso relacionado plásticamente con esa variedad (diferentes formatos y marcas visuales dependientes de los medios de filmación usados). Un discurso que además de comprometido con el movimiento, como se decía anteriormente a partir de la temática y de la producción,

también lo está desde la forma, tratando de dar cabida a la mayor cantidad de información posible como medio de emancipación.

El montaje es lineal sin espacios abruptos ni dobles sentidos o contrastes entre los planos visual y sonoro. Ello da lugar a un ritmo que procura un lugar a cada uno de los personajes y de los temas, estos últimos planteados de forma cautelosa y cuidada, sin dejar atrás elementos de relevancia para el espectador y conforme a los logros del 15-M. Esto se complementa con la expresión personal de los participantes, la cual ocupa un lugar prioritario. El ejemplo más claro de todos ellos lo observamos en los dibujos de Enrique Flores, generando unas dinámicas de visualización diferenciadas.

De igual manera que los discursos durante la acampada dejan de priorizarse, al contrario de lo que ocurre en los demás documentales estudiados, y pasa a un segundo plano para dejar espacio a los parlamentos de los protagonistas, la elección de los mismos en su inevitable limitación, fuerza esa visión múltiple y convierte las intervenciones en casi un seguimiento de los entrevistados. Conjuntamente, las secuencias-situación, cercanas a la estética de lo doméstico, ofrecen una imagen espontánea y cercana a la sociedad. Se permite hablar con pluralidad y de forma horizontal sobre un movimiento que pretendía ser popular y un documental que se acerca a unos fines humanos y que conectan con las bases del movimiento, tanto desde el modelo de producción, como en la pluralidad de las voces que conforman el conglomerado discursivo.

El relato que se acaba componiendo con esta producción articula las imágenes como un entramado, ensamblando vídeos, fotos y dibujos con sonido como reflexión mediática e intersección de voces comprometidas. El desarrollo cronológico, la entrevista a implicados, el alegato compartido, la falta de dirección en pos de procesos cooperativos de producción por parte de los autores, así como, imágenes totales que apenas se acercan al objetivo que retratan nos muestran un documental definitivamente quincemayista. Este encuentra su sentido más relevante en el poder manifiestamente colaborativo de una concepción 15-M del arte en el que el relato en torno al movimiento busca la displicencia y convergencia con el mismo a través de la experiencia personal de su gente, priorizando unos sentidos sobre otros, todos ellos vinculados a las propuestas de la plaza.

El trabajo que se lleva a cabo tiene una importancia radical en cuanto a cooperación humana y en cuanto a autonomía compartida. Es una obra 15-M en el sentido más amplio de la palabra puesto que cumple las mismas características del movimiento y trata de poner de relieve el lugar que ocupa el medio fílmico para la comprensión y representación de la realidad. Aunque haya permanecido un tiempo sin estar en abierto,

no puede convertirse esto en una vara de medir que lo excluya y le reste influencia al poder de la ciudadanía y de los proyectos colaborativos, como ya se reivindicaba en apartados anteriores sobre la importancia de lo político en cine.

4.2. Tendencia de la experiencia

Esta categoría engloba a los documentales que se basan en la experiencia de los creadores, quienes fundan discursos según relatos premeditados y cuya presencia se encuentra patente en la atención prestada a las pautas formales, no solo a través de la filmación, sino también del montaje lo cual nos redirecciona en ocasiones al Direct cinema y en otras al Cinéma vérité. Se trata de documentales de acompañamiento de acontecimientos concretos y que, a través de la remezcla con datos autobiográficos, ofrecen una visión personal desde la aproximación al contexto sociopolítico español, así como, al movimiento, sin dejar por ello de ofrecer la perspectiva, hablando en términos generales, más escéptica en torno al movimiento. En estos la plaza y el espacio público comportan los lugares de confrontación social en los que convergen los conflictos sociales y la ciudadanía se muestra en sus múltiples facetas.

Estos documentales, contornan una información menos completa, puesto que se centran en temas más limitados y, además, ya que utilizan prácticamente solo las imágenes que ellos mismos crean, no contemplan la información que ellos mismos no vivieron o, al contrario, al vivirlo como participante, no podían actuar como documentalistas. La vivencia en primera persona, como parte integrante del movimiento, tiene un valor añadido e igualmente, la postura de observador que analiza los hechos pone a la vez de relieve un acercamiento privilegiado al propio movimiento. Esta categoría se relaciona con las modalidades interactiva y reflexiva que propone Nichols. Se trata de una interacción con el movimiento, pero desde una reflexión personal; la presentación que se hace al espectador propone la vivencia de los hechos y, desde una reflexión directa y abierta del documentalista, parece quedar clara la función ensayística de los documentales.

En este conglomerado tienen su lugar los documentales con tintes más experimentales y quizás libres, puesto que, aunque tienen compromiso con el movimiento en cuanto a que comprenden y apoyan las causas, no acopian o se esfuerzan en dar una visión como tal más generalista sino más bien una visión diferenciada del mismo. Centrados en la situación española, aunque haciendo patente la influencia internacional de sus visiones sobre la crisis desde 2008, encuentran en el ladrillo, la falta de coherencia de las masas y la inmigración, y todo ello acuciado por la represión estatal, a través de la policía, sus causas fundamentales. Los documentales de esta tendencia responden a los cuestionamientos más profundos en torno al ser humano, su absurdo a la vez que

sobrecogedor comportamiento, así como también poseen algo de agilización ante el miedo con simbologías cercanas a una semiótica de lo extraño, irreconocible y ajeno.

Se constituyen así a través de sus formas como los más rupturistas y menos acomodados al sistema de recepción convencional. Se dejan llevar por los acontecimientos y graban según el flujo de las acciones ofreciendo dialécticas completamente alejadas de los formatos mediáticos tradicionales. Se centran en la paciencia de la contemplación, la tensión de la inmovilidad y las contradicciones que surgen en paralelo en la sociedad circundante al movimiento. Por lo tanto, se suceden crisis y puntos de acción en las películas que vuelven a resolverse y a reaparecer con cierto carácter dramático y que no facilitará la visión unívoca del movimiento.

Todo ello se introduce en la banda de imagen, puesto que ésta sufre efectos creados en postproducción a través del color, la repetición, la distorsión y la exaltación del digital (pixelado) y porque la introducción de temas que salen de la plaza o que buscan vínculos con el exterior transforman la realidad a través de planos y secuencias que la manipulan. Planos sostenidos de estatuas de Madrid en la noche, las piedras de la orilla en la costa gibraltareña, los paisajes secos de la meseta central, los bailes de las juventudes del Papa en relación con la celebración del mundial de fútbol pueden servir de ejemplo de la introducción de novedosas dialécticas con otras realidades españolas.

La narración sonora no necesariamente tiene su correlación en imágenes, aunque normalmente se corresponden con las aportaciones de la asamblea o discursos emitidos por personalidades del mundo intelectual español o a nivel global. Ello quiere decir que la introducción de efectos sonoros y de música, en principio, ajena al movimiento, genera nuevas retóricas y a ellas aparejadas, nuevos relatos en torno al mismo. En estos, pueden observarse, ciertas implicaciones rupturistas del uso del color, del ritmo y de la superposición de imágenes y, por lo tanto, dan lugar a los documentales más experimentales del corpus.

En la misma dirección rupturista y, a la vez poco complaciente con el movimiento, se encuentra la película de ficción documental *Indignados*. En la que los recursos de la imagen así como la versión ficticia de la realidad propone un relato en torno al movimiento que se acerca de forma ensayística a un movimiento 15-M que supera las fronteras de la plaza y los barrios para tomar conciencia sobre la vida de una inmigrante sin papeles. Debido a una falsa dramaturgia en la que los protagonistas no son lo que representan se trata de una pieza que, por sus rasgos formales, tan solo se deja introducir en esta tendencia.

Esta tendencia completa su corte autorial con una exhibición marcada por la privacidad de las mismas. Mientras que las piezas de Carlos Serrano Azcona fueron colgadas en abierto en el 2017, a pesar de haber sido estrenadas en 2011 y 2013; las de Sylvain George y Tony Gatlif aún deben ser adquiridas de forma tradicional. Los últimos realizadores, además de ser franceses, se dedican casi en exclusiva a la creación documental y perpetúan los modelos de circulación tradicionales. En ese sentido esta tendencia se acerca al modo reflexivo de Nichols, pues tiende a despertar el interés de los observadores del documental, es decir, no pretende acercarse a una minoría, sino que, a través de la experimentación en las formas, deconstruye los modelos “realistas” o “clásicos” del cine con el fin de proponer nuevas líneas de interpretación de la realidad de forma menos clara, sin sentar jurisprudencia. Sino planteando posibilidades sin resolver o dando una solución, aunque con fines políticos, lo cual permite gran libertad de interpretación a los receptores y divide a la crítica en numerosas ocasiones, en la cual se halla cierta polémica en torno al medio y su pureza, puesto que la presencia del realizador es tan fuerte que no puede perderse de vista su influencia en el relato.

Los documentales que la componen son ambos de Carlos Serrano Azcona *Banderas Falsas* y *Falsos Horizontes*, *Indignados* de Tony Gatlif y la elegida para el análisis a continuación *Vers Madrid: The burning bright* de Sylvain George.

***Vers Madrid: The burning bright*. El romancero de la in-/actualidad**

Vers Madrid (Sylvain George): recrea una experiencia del movimiento 15-M a partir de la historia pasada y presente en que se enmarca el mismo. Desde una visión extranjerizada el discurso rastrea los signos enclavados en El valle de los Caídos y Seseña extendiendo y, a la vez, circunscribiendo el imaginario del movimiento para añadir relatos y respuestas a la acampada. La historia de un inmigrante magrebí que cumple la función de termómetro del propio movimiento descubre el final del mismo a bajo cero sin que la situación a su alrededor en la calle haya cambiado. La fiesta y los discursos exasperados de los inicios de la revolución se disipan y se encauzan en torno a otras temáticas marcadas a través de la represión policial en una producción experimental en la que lo formal y la firma del director queda tan patente como los discursos que propone.

Sylvain George (1968, Vaulx-en-Velin) aterriza en Madrid el 27 de mayo de 2011 sin guion ni plan de rodaje. En su recorrido la película se acerca a la plaza para construir presente hasta octubre de 2012, sin embargo, a medida que la película indaga en las

causas, se aleja en el tiempo, y las líneas poéticas se corroboran en una trascendencia metafórica que rebusca en el misticismo del pueblo español. La visión –tan lúcida como extranjerizada (el mismo autor habla de cierto proceso de extranjerización al llegar a la capital por no saber hablar español)- de los diferentes caminos que se expanden a partir del 15-M son convertidos en imágenes símbolo: el Valle de los Caídos, los terrenos deshabitados, la noche madrileña –edificios, estatuas, danzas ancestrales- la luna y el agua, Bäder, un inmigrante tunecino, Agustín García Calvo¹⁴⁴, por remitirme a unos pocos ejemplos, crean una atmósfera fílmica que, marcada enérgicamente por el montaje y el uso experimental del color, ofrecen un planteamiento, como poco, personal del movimiento 15-M.

El director francés comienza su romance desde el inicio del film a partir de una introducción “octosílabo”. Y es que dicho número de planos anticipa a través de la luna, su reflejo en el agua y la oscuridad de la noche convertidas en texturizados retazos fílmicos, la constante referencia lorquiana en la que se sustenta el compromiso de este autor con la entonces actualidad del 15-M. Pero las referencias a la poesía no acaban aquí si no que se convierten en fundamentales para la estructura de la película, la cual se divide en tres romanceros: “El romancero del sol”, “El romancero de los pueblos” y “El romancero del fuego”. El neewsreel experimental –como él mismo denomina a su obra (George 2013a) y otros también lo hacen (Schefer 2016)- desaloja aquí los sentidos reporteristas para darle acogida a unos significados que traspasan la coyuntura, el acontecimiento, para convertirse en una reflexión sobre el presente político español.

De relieve se ponen tanto la potencia revolucionaria y social como las contradicciones que tienen lugar en la plaza del Sol ante las posibilidades de progreso democrático –al comienzo vemos el Partenón siendo renovado y al final éste mismo se mezcla con la tumba de Franco- ¿Puede la democracia restituirse? Parece plantearnos Sylvain George en una reflexión que se hace eco de las causas y consecuencias de la indignación. Esta reflexión la hace, por una parte, como se adelantaba renglones más arriba, a través de la crisis del ladrillo y los *lieux de mémoire* franquistas y por otra, a través de las consecuencias que pueden leerse a través de la historia paralela de la inmigración en Europa –sin perder de vista la temática del resto de sus filmes- y la presencia policial como espacio histórico de confluencia de la lucha ciudadana: pueblo-

¹⁴⁴ El discurso de Agustín García Calvo en la plaza del Sol en 2011 es uno de los últimos pronunciados por el comprometido poeta y pensador español antes de su muerte a los 86 años de edad en 2012. Se encuentra transcrito en el apéndice página 253.

poder. La belleza y la cuidada reflexión formal del documental hacen de la obra una de las más distinguidas y, a su vez controvertidas, en torno al movimiento 15-M, al erigirse en poema cinematográfico del presente en sus imborrables convergencias con el pasado con el fin de repensar el futuro. La equidistancia que logra el director entre la forma y el contenido obliga a un replanteamiento de los espacios de pertenencia de lo político en cine.

El método Sylvain George

Ici, les guerres ouvertes et continues,

Là, les brumes perdues,

Les nécessaires révolutions.

(Sylvain George 2016)

Sylvain George trabaja en base a dos pilares fundamentales para acercarse a la realidad: la reflexión y la presentación. Utiliza la cámara como herramienta de traducción de lo que tiene ante los ojos para su recreación posterior a partir de unos valores predispuestos según una serie de relaciones de estilo comprometidas con cierto nivel de belleza. Como el mismo autor reconoce:

Mes yeux, ma main, m'avaient devancé et appuyé sur le bouton rouge, comme armes, puissances et pensées du corps-traducteur, singulier et pluriel, poétique et politique - cette indépendance réciproque de la "causalité" corporelle et de la "causalité" mentale se comprend strictement dans les termes d'une simultanéité, d'une identité dans l'impulsion ou la disposition interne et nécessaire à agir. Du corps couronné, et triomphant. De l'individu public. (George 2014: 11-12)

De esta manera nos encontramos con la dialéctica cinematográfica como el modo político por antonomasia. Sylvain George entiende su relación con la realidad a través de la cámara como un diálogo, cuyas imágenes no pueden sino ser una creación política (2010). La cámara, como herramienta de traducción de los hechos, como se decía anteriormente, accede a una representación de la realidad derivada de las posibilidades que del mismo autor emanan. De este modo, el cine producido en consecuencia, sería una obra definitivamente política, llevada a cabo por un ser político que se enfrenta a lo que le rodea con una herramienta para la (re-)presentación de su hallazgo como intérprete del mismo, o incluso, tan solo como lector junto a sus connotaciones subjetivas, según George, siempre marcadas políticamente (George 2013c). Las películas serían realidades

tan personales que no podrían ser tomadas como portavoces de una u otra verdad sino única y exclusivamente como una cuestión de su autor (George 2013c). Se trata de un film de testimonio y de militancia, de intervención política en su sentido más personal e íntimo.

Todas las miradas estaban puestas en Madrid, se dirigían a Sol ante lo que estaba ocurriendo, como los girasoles que se observan en el film. A esa redirección de las perspectivas hace referencia la primera parte del título de la película: *Vers Madrid*, hacia Madrid, rumbo a Madrid. La necesidad, “a vital necessity” (George 2013a), como modelo de creación, la aceptación de la realidad como campo y materia de interacción y la concepción del cine como medio y lugar para la proyección subjetiva del tema tratado.

En el caso que nos ocupa el director hace de la emergencia un modo de trabajo y, de la urgencia de los hechos, un enriquecimiento del formato en que se basa ante un acontecimiento que se le mostraba: “tan único como fundamental, transnacional y transhistórico” (George 2013c). Al contrario de otras producciones para las que invirtió años de investigación y para las que el tema no se escapaba tan rápidamente del objetivo, como pudiera ser la situación en Calais, para *Vers Madrid* Sylvain George salía a encontrarse directamente con la nueva vida propuesta en la calle –lo cual se repite en parte en su última película: *Paris est une fête Un film en 18 vagues* (2017) sobre la situación de inmigrantes en París junto con las movilizaciones sociales- donde lo urbano cobra poder como reflejo del presente social. La conciencia de estar atendiendo a un acontecimiento histórico y la relación que establecía este movimiento altermundista con la situación de colapso financiero y sistémico requería de una presentación alternativa de los hechos. Él no tendría, sino que aceptar la “autoimposición de la forma cinematográfica del *newsreel*” siguiendo la noción de Robert Kramer al apostar por una función de contraactualidad y contrainformación (George 2013a). El acercamiento a estas realidades se encuentra siempre próximo a las facciones de sus protagonistas y ofrece, sin dañar la ética documental, una mediación y representación metafórica que da lugar a nuevas sensibilidades visuales (Baek 2016: 70). En el mismo sentido de aproximación o acercamiento (*Annäherung*) escribe también Alloa (2018: 23) en cuanto a la forma en la que Sylvain George describe y representa los hechos y la política del 15-M. Éste conseguiría aproximarse a él a través de la cámara y crear espacios de realidad (*Wirklichkeitsräume*) a partir de espacios de posibilidad (*Möglichkeitsräume*).

En el mismo sentido, al fijar su atención en cuestiones no retratadas o ignoradas por los medios ofrece una respuesta antagonista a las representaciones institucionalizadas

tanto a nivel español como europeo. Igualmente propone una revisitación de los contextos en que ocurren tales acontecimientos, ya que este formato permitiría trabajar en torno a la dialéctica actual/ inactual (*Actuel/ Inactuel*) (George 2014: 16-17). De este modo, ejercita la absoluta actualidad y la inmediatez, las cuales no pueden sino encontrarse a la vez vinculadas a cuestiones que tienden a ser olvidadas o a ser dejadas latentes, evitando su activación por razones de conveniencia en ciertos periodos históricos (George 2013a). La in-actualidad –“un film de in-actualité” rezan los rótulos al inicio de la película- se relaciona también con la distancia que irremediamente se adquiere con los acontecimientos. La aproximación que el autor realiza a su pieza, y, por lo tanto, a la creación del discurso, y al 15-M convierte la reflexión en una lectura que una vez más, lo aleja del newsreel y lo acerca al cine verité.

Del mismo modo, juega con la creación como un modo sin significado final en el que, en términos de Agamben, la construcción de la historia, del relato estaría en constante proceso (George 2013a). Esta no podría sino ser actualizada y releída constantemente. *Vers Madrid* ha permanecido tres años in progress –entre rodaje y montaje- siendo revisitada; durante los mismos ha sido exhibida en diferentes versiones y, tras las consecuentes modificaciones, por fin, vio su último formato en Francia en 2014. El cine se encuentra en el hilo que pende entre la cinematografía de la experiencia y la experiencia cinematográfica, por lo que las creaciones se enmarcan en un espacio y un tiempo determinados que a su vez rompe con las experiencias normales (George 2010).

En sus propias palabras: “movies are temporal bombs” (George 2010) y añadido, como artefacto per se influido por la *necesidad* del autor de encuadrarla en marcos espacio-temporales más o menos extensos, donde la memoria se retoma y se arrastra al presente para ser convertida en actualidad, en un proceso de revisitación paralelo al que lleva a cabo el movimiento 15-M y las nuevas generaciones aún herederas del pasado. Por lo tanto, el sacar a la luz temas que parecían tabúes y re-tratarlos manifiestamente son un proceso de construcción de la realidad a la que se exponen los participantes del movimiento y en la que ahondan los creadores fílmicos.

En este filme, como se decía anteriormente, pasado y futuro topan en el presente. La puerta del Sol y Madrid son el lugar en el que lo anterior se pone en cuestión y se plantean nuevas formas de vida y de organización social para el porvenir. Se trata de conmemorar el pasado con el fin de encontrar las fallas presentes y crear, sin perderlas de vista, un futuro alejado de ellos y con miras hacia otra dirección. La reflexión personal se observa desde el movimiento de la cámara mientras corre con los manifestantes o los

correos electrónicos personales que observamos en pantalla. Esta interacción del director se convierte en un diálogo con la imagen y con el propio movimiento que exigen de una decodificación detenida en la que toda suerte de metáforas parece posible.

De este modo, las producciones de Sylvain George son una práctica cinematográfica, en la que el público también necesita de una forma de traducción presencial. “I consider my audience to be extremely intelligent” (George 2012), así como, su idea “is to make films that take a stand and assert a political position, and at the same time not to separate content from form; to be formally demanding and to manage to define an own view and grammar as a filmmaker” (George 2011). Ambas cuestiones las afirma el director siendo consciente de la importancia de la plática necesaria que debe haber entre los actantes de la comunicación para que se construya la versión final de la obra, debido a que, según el director, la cámara es una herramienta con la que establece un diálogo consigo mismo en el sentido estricto: al reconocer, descubrir la realidad y establecer relaciones de comprensión, aunque también con el mundo, en cuanto a la creación que lleva a cabo para su muestra. Y, en consecuencia, en cuanto al modo en que el receptor se acerca y lee el medio para el que se encuentra hecho.

Las necesidades que se derivan de un visionado completo del film se agudizan por la representación generada por los medios televisivos, que, en cuestiones formales, simplifican el modelo representacional de lo que observamos y, por los nuevos medios de comunicación que acortan los tiempos y los mensajes, lo que requiere una visualización comprometida de la pieza. Aquí, las imágenes no son planos generales de la multitud, ni vistas aéreas de la plaza, sino que son planos cortos y detalle de una piedra que podría ser elegida como arma por un inmigrante que ha cruzado el estrecho, remitiendo a la *intifada* o de un elemento que geometriza la imagen: unas escaleras, unas losas, un vertedero de ruedas de coche.

Muy influido por el pensamiento de Walter Benjamin y Jacques Rancière su cine se debate entre la militancia y la experimentación en unas formas que no escapan de la belleza formal como forma de neutralización subjetiva sino más bien al contrario, con la idea de ocupar ese hueco que parece serle arrebatado al documental comprometido para apostar por una poética propia (Porton 2013: 327). En sus propias palabras:

My project is to try to make some films about some subjects and events that I consider crucial today: questions of immigration, the suburbs, unemployed people, social movements and so forth, with a political view, and with rigorous research and innovation with the medium (George 2010).

Empecemos entonces por la reconstrucción que lleva a cabo de los hechos, donde la estructura generada se acerca a las premisas de investigación sobre la propia historia española, partiendo, por tanto, de una clara predisposición política del director hacia los hechos.

Los romanceros del 15-M

La renovación del Partenón para empezar, el fluir del agua, la plaza del Sol ocupada, el espacio público reconocido por la ciudadanía como lugar estratégico para la lucha unida, discursos de reapropiación de la arena política, nuevas formas de vida en un espacio reducido, reconstitución del ágora en el centro neurálgico y la puesta en marcha de sentidos latentes, así como la revivificación de conceptos como democracia, participación política y compromiso público son introducidos de manera paralela al lugar que ocupan en Madrid.

El documental tiene una estructura claramente marcada de forma textual con la aparición de rótulos explicativos como comienzo y titulación de las tres partes en que se divide en romanceros, en su referencia más directa al poeta granadino. Estos tienen una duración intradiegética muy diferente: mientras el primero supone 53 minutos y el segundo 38, el tercero apenas se extiende durante 20 minutos. Se trata de una diferenciación temporal ordenada cronológicamente y que, además, actúa también de limitador o separador temático. De este modo, el primer romancero: “El romancero de Sol” se centra en el movimiento 15-M, la acampada y su génesis, el segundo, “El romancero de los pueblos”, en el aniversario de 2012, durante el cual, fundamentalmente, se muestran las reivindicaciones sociales en la plaza y el tercero “El romancero del fuego”, donde se observan los hechos que tuvieron lugar durante las jornadas de septiembre de 2012 surcadas por la violencia policial. De este modo, y aunque la mayor parte del documental se centra en la presentación de Sol y la acampada, también trata el desarrollo en el tiempo de la organización quincemayista y la reacción institucional ante su aparición pública.

Esta peculiaridad, la de tratar un espacio temporal y como se verá a continuación, también un espacio geográfico más extenso que otros documentales del corpus, le confiere cierto carácter reflexivo en cuanto a la completitud del mismo y a su significado como proceso en el tiempo, en ese intento de extender la actualidad como se refería

anteriormente. Amplía sus fronteras e intenta buscar causas y consecuencias a partir de pinceladas que ponen de relieve el valor histórico y transnacional de la crisis en que se sumía el país, al crear subtramas y dando lugar a subtemas que se convierten en recurrentes a lo largo de todo el documental.

Este es el caso de los antecedentes del 15-M: por un lado, la crisis económica muy presente a través de la investigación en Seseña y las construcciones fantasmas, así como las imágenes de los indigentes durmiendo al raso y, por otro, la lucha actual como un rejuvenecimiento o un afloramiento de la anterior lucha postfranquista a partir de las imágenes del Valle de los Caídos, las distintas referencias lorquianas, o al conferirle especial peso en pantalla al discurso de Agustín García Calvo y a los yayoflautas como índice de la generación anterior. Además, la cuestión migratoria a través del seguimiento de Bäder, la comisión de migración, de los vendedores ambulantes o la descripción del estrecho de Gibraltar, ponen la migración en primer plano, así como también le hace un guiño a la revolución árabe. Este tema estrecha además los lazos con la filmografía anterior de George, radicalmente centrada en la situación de los *sans-papiers* en Francia y a su nueva obra, como ya se comentaba anteriormente (Desbarats 2012).

Por otro lado, encontramos ciertos recursos que se acercan a la visión del director y el valor que éste concede a la naturaleza como elemento de unión o transición, como modificadores de la realidad en derredor y también, como ratificadores de lo que observamos en pantalla. Se trata de elementos fuera de campo, de aquellas *otras* cuestiones que ofrecen información de lo que rodea a Sol y que suponen en sí mismas casos formales perfectamente diferenciados y que ofrecen nuevas vinculaciones y espacios para la reflexión.

Para visualizar el espacio que confiere el director a cada uno de los temas se han creado tres gráficos, coincidiendo con cada uno de los romanceros, que muestran la intervención de estos con respecto a la aparición del 15-M y, por tanto, la relación que el director crea entre el movimiento y la repetición de los mismos. De un modo general, en los primeros renglones se compara el 15-M con la aparición de estos temas paralelos y, a partir de entonces, vemos el desglose de los más relevantes para la construcción del discurso de la película. Para terminar se hace una relación de los diferentes recursos con los que estos se complementan a través de imágenes referentes a elementos naturales como el agua, los árboles o la luna y que atraviesan el film constantemente. A estas imágenes se les otorga gran peso en la película, de ahí que se hayan marcado con otro

color y que, en el último gran bloque temático, se reconozcan los discursos paralelos entre 15-M y recursos naturales.

Ahora vamos a tratar un poco más extensamente los temas más frecuentes en la película y que actúan en paralelo o mezclándose con el movimiento 15-M. La presencia de la migración a través de los manteros, de Bäder o de las imágenes del estrecho de Gibraltar conforman una parte fundamental de la película que marca el autor, en este caso, por la fuerte presencia y la trascendencia de la historia personal para el discurso en torno al 15-M. Esta cuestión también se ha marcado con otro color para verificar el espacio que ocupa en pantalla la figura de Bäder y la presencia de la inmigración a través de otros lugares.

Las imágenes urbanas de Madrid, fundamentalmente en la noche, presentan la atmósfera de los alrededores de la plaza. Esta se encuentra habitada por indigentes que duermen en la calle mientras las farolas, las estatuas, el mobiliario urbano y los edificios más representativos aparecen inamovibles, infranqueables.

Fuera del centro, el Valle de los Caídos y Seseña constituirán una parte fundamental del film por la fuerza de las imágenes y la repetición de las mismas en las referencias metafóricas en color, así como, por su presencia a través de los recursos naturales.

Las imágenes de la policía se convierten de igual modo en una constante a través de los enfrentamientos durante las movilizaciones, el helicóptero vigilante y las redadas contra los vendedores ambulantes, aunque el control tiene su espacio fundamentalmente en los dos últimos romanceros, como se verá a continuación en los gráficos 6 y 7.

El intercambio de emails que aparece en el tercer romancero (Gráfico 7) supone una introducción directa del director en el discurso, no solo como tal, sino como participante de los acontecimientos para cerrar prácticamente el film.

		I Romancero del Sol (00:01:25-00:53:22)																			
Banda imagen																					
15-M																					
Otros temas																					
Migración (Bader Saïdi)																					
Madrid																					
Seseña																					
Valle de los caídos																					
Presencia policial																					
Emails																					
Elementos naturales																					
Recursos																					
Agua																					
Atenas																					
Árboles y plantas																					
Detalles de mobiliario																					
Edificios de Madrid																					
Estatuas																					
Carteles																					
Helicóptero																					
Banda Sonido																					

Gr. 5. Distribución de imágenes Romancero del Sol. Elaboración propia.

			II Romancero de los pueblos (00:53:22-01:28:28)																
Banda imagen																			
15-M																			
Otros temas																			
Migración (Bader Saïdi)																			
Madrid																			
Seseña																			
Valle de los caídos																			
Presencia policial																			
Emails																			
Elementos naturales																			
Recursos																			
	Agua																		
	Atenas																		
	Árboles y plantas																		
	Detalles de mobiliario																		
	Edificios de Madrid																		
	Estatuas																		
	Carteles																		
	Helicóptero																		
Banda Sonido																			

Gr. 6. Distribución de imágenes Romancero de los pueblos. Elaboración propia.

		III Romancero del fuego (01:28:28-01:45:35)									
Banda imagen											
15-M											
Otros temas											
Migración (Bader Saïdi)											
Madrid											
Seseña											
Valle de los caídos											
Presencia policial											
Emails											
Elementos naturales											
Recursos											
Agua											
Atenas											
Árboles y plantas											
Detalles de mobiliario											
Edificios de Madrid											
Estatuas											
Carteles											
Helicóptero											
Banda Sonido											

Gr. 7. Distribución de imágenes Romancero del fuego. Elaboración propia.

Como puede observarse en los gráficos, la distribución de los subtemas es desigual, ello no implica que queden inconexos, puesto que existen referencias menos directas que igualmente se relacionan, pero que, sin embargo, obligan a entender el discurso como algo interferido y abrupto, a pesar de que el hilo narrativo se mantenga a ritmo constante.

Mientras que *Libre Te quiero* desarrolla una estructura que se fundamenta en líneas temáticas, o *Dormíamos, Despertamos* según las voces de sus protagonistas, *Vers Madrid* posee una coherencia narrativa fuertemente entretejida a partir de elementos constitutivos del discurso que sirven a modo de reflexión o consecuencia y que generan relaciones de causalidad. Estos elementos de los que hablamos son imágenes que se apropian del discurso para añadir información a la plaza del Sol y a las manifestaciones, tales como recursos naturales: los árboles, las plantas, el agua o los motivos madrileños: Lorca, los leones del congreso, los carteles de antaño, todos impertérritos a pesar de la ebullición de la realidad humana y que, muestran a su vez un devenir imparable, el del propio movimiento y el de la relación que establece el autor con la realidad que observa.

En el gráfico se percibe que la banda de imagen siempre está completa por las manifestaciones quincemayistas atravesadas siempre por los subtemas y los elementos recurso. Estos se erigen como rayos de luz que arrojan inteligibilidad a las imágenes, que complementan o refuerzan así su significado y que crean un vínculo con la trayectoria

fílmica del autor. En la mayoría de los casos coincide con la aparición de sonido extradiegético como se puede observar en la banda de sonido, lo cual en ciertas ocasiones refuerza esta intención.

Vers Madrid se acerca a una categoría que además de presentar, se cuestiona abiertamente lo vivido por el propio creador y genera una suerte de discursos paralelos que actúan de líneas tensoras del movimiento y de la situación en que este sociohistóricamente se enmarcaba.

Resignificación de la lucha a partir de una nueva democracia

La resignificación simbólica, al fin y al cabo, de las tradicionales pautas políticas al poner en entredicho la democracia representativa y proponiendo estructuras de horizontalidad radical, y categorías tan primordiales como son la identidad, las clases sociales y las ideologías, así como, el presente como compartimento estanco, inaccesible e inamovible que es la situación de crisis, se disputan muy intensamente en este documental a partir del movimiento 15-M.

Esta nueva visión de la situación política comienza con el movimiento 15-M en 2011 pero sufre diferentes revisitaciones a lo largo del 2012, el cual termina con un enfrentamiento social que pone en tela de juicio el propio futuro quincemayista. Se trata de un proceso que se conforma, y en ello radica la fuerza y energía de las reivindicaciones, en el constante cuestionamiento de la realidad en que se enmarca y en las causas y consecuencias de lo ocurrido. Este deliberar pasa por diferentes entramados temáticos que se relacionan con la estructura narrativa. Por un lado, nos encontramos con la trama principal en torno al movimiento 15-M y sus reivindicaciones 15-M, 25-S y 29-S y por otro, las causas y consecuencias de la crisis a través de temas que se repiten como traemos a colación a continuación.

En primer lugar, las causas, que ya se han citado: los territorios de la crisis por sus diferenciadas adscripción geográfica y temporal. Dichas causas tienen dos polos principales pertenecientes a esferas temporales diferentes pero vinculados históricamente. En la película se encuentran representados a través de espacios fuera del núcleo urbano madrileño, aunque prácticamente equidistantes de la Puerta del Sol. Por un lado, y en este orden de aparición tenemos imágenes de Seseña como anécdota y síntoma de la crisis financiera (Véase el Fg. 60) y, por otro lado, una recurrente reflexión en torno al Valle de los Caídos, como sangrante (Véase el Fg. 61) y acuciante realidad histórica causa de la

depresión democrática. De este modo, observamos el presente, la crisis del ladrillo, la cual pone al descubierto otras crisis: identitarias, políticas, nacionales, menos materiales y que encuentran sus raíces en el Franquismo.



Fig. 60 Los edificios deshabitados en Seseña se han convertido en uno de los símbolos de la crisis del ladrillo en España por la trama de corrupción “El Pocero” (00:21:20)



Fig. 61 El Valle de los Caídos se muestra en una serie de planos con manchas de color rojo intermitentes (01:11:40)

La localidad manchega representa la aridez del terreno español. La meseta central de la que tantos cineastas se han hecho eco como lugar de clima extremo, seco e infructuoso pero esta vez con el perfil sobredificado del siglo XXI. Largas avenidas, enormes bloques de pisos vacíos, aislados en un terreno baldío con una vegetación pobre que, finalmente se acaba quemando, otra forma de nombrar la sobreexposición a la que en ocasiones se somete la imagen en este documental (Véase el Fig. 60). El “ladrillo de oro” se descubre aquí ladrillo sin más, a expensas de que las inclemencias climáticas y el paso de tiempo lo destruyan. La ocupación de la plaza del Sol en el momento de la ocupación del suelo, la ocupación del espacio público cuando el privado ya no podía ser adquirido incluso en el nivel de devaluación máximo, ponen de relieve la importancia de un mecanismo político que necesitaba encontrar también su espacio físico en el km 0, donde todas las carreteras del país concurren, el documental también vuelve siempre a este punto, a la plaza del Sol. El pausado ritmo de las imágenes en la localidad manchega y sus alrededores logra una imponente visión de la zona, a lo que el escaso sonido intradieético añade la falta de vida en ese lugar con edificios prácticamente deshabitados.

Como introducción de estas imágenes, y haciendo referencia al empobrecimiento de la sociedad española vemos durante la noche madrileña la realidad de aquellos que

duermen en la calle, delante de entidades bancarias e instituciones oficiales mezclado con carteles de teatro y luminosos. Estas imágenes dan pie a una irónica metáfora sobre el uso de los mismos: aquel de día, el oficial y aquel que queda para la noche, el cobijo. Los papeles se invierten para aquellos que no encuentran su espacio durante el horario de atención al público. Este retrato del sueño en la calle cobra una fuerte potencia en *Paris est une fête* donde indigentes y manifestantes se confunden mientras descansan en público. ¿No son estas imágenes, de los sintecho durmiendo al raso, la mayor manifestación de los fallos del sistema de bienestar? ¿Un gesto revolucionario de la talla de los del 15-M y sin fecha de caducidad? La fuerte implicación de Sylvain George con la inmigración, puesto que la mayoría de los representados son extranjeros, pone el acento en la visibilidad que esta recobra en Francia y que, tras la ocupación de Siria, ha propuesto nuevos modos de contemplación de esta problemática en Europa en base a conceptos de crisis.

El Valle de los Caídos, por su parte, representa la otra cara, intrahistórica, de la crisis, aquella herida que aún sin suturar reaparece en las reivindicaciones de 2011 con más fragor que nunca y que despierta gran interés en Sylvain George. La megalomanía de la dictadura, la omnipresente iglesia católica y la imagen indestructible de un recuerdo presente, también a través de las múltiples referencias a Lorca, dejan vislumbrar una democracia, que lejos de estar en construcción ha sido ahogada por una extraña gestión, al menos de los lugares de la memoria, tras la muerte de Franco. Aquí, la naturaleza está viva, el agua fluye y las plantas se mantienen erguidas viendo pasar el tiempo sin modificación alguna en las edificaciones que las rodean. El santuario franquista es retratado desde muy diferentes ángulos, lo que nos permite conocer el entorno y admirarlo en su grandeza, descubierto a su vez pequeño en un gran plano general en la falda de la Sierra de Guadarrama. El tono experimenta con ángulos y focos que juegan con la imagen de la enorme piedad reinante al pie de la cruz (Véase el Fg. 61).

Estás mismas imágenes de la cruz son rescatadas en una secuencia posterior, avanzado ya el film, y superpuestas con imágenes de las ruinas atenienses y motivos naturales en saturados colores rojos y verdes con una música extradiegética disruptiva, las cuales retomaremos más adelante.

Otra vinculación a los crímenes abiertos del franquismo es la figura de Federico García Lorca, con su estatua en bronce en Santa Ana en Madrid, a quien también alegoriza con la tripartición del documental en romanceros como se decía anteriormente. Retoma así, un controvertido personaje víctima del franquismo cuya fosa común seguía sin ser

exhumada y se encontraba junto con la ley de la memoria histórica en la parrilla de la actualidad mediática. Además, se trata de una rápidamente reconocible figura mítica de lo español que traza vinculaciones típicas, temáticas e históricas en el espectador: el Flamenco, lo gitano, poesía española, crímenes del Franquismo, homosexualidad. Su referencia en la película, se constituye en reivindicación política en sí misma, puesto que su poesía es vista como un estandarte popular, al que le fue arrebatado la capacidad de lucha por adscripción a una minoría perseguida. Su apología se detiene del lado republicano.

Por otro lado, existen otras referencias que, aunque tengan lugar en la plaza se vinculan con esta reflexión en torno a las causas de la crisis. Durante los discursos, la aparición de la generación de los abuelos con Agustín García Calvo, uno de los yayo-flautas, o ya al final, las reivindicaciones de la comisión para la recuperación de la memoria histórica con Francisco Román a la cabeza, son algunos de los momentos de reflexión en torno al postfranquismo. A continuación, se propone un fragmento del discurso de García Calvo. La reflexión de esta generación anterior que relea los problemas presentes como herederos del pasado y que acaba llamando a la Democracia y al sistema actual como “cuestión global” se ejecuta como llamada a la acción:

La cuarta cosa que no hay que hacer es tener futuro, el futuro es cosa de ellos, es un invento que nos viene desde arriba. El tiempo de los relojes y calendarios contados y contados siempre por los que le interesa el cómputo al capital en primer lugar y también al estado en cuanto al número de almas. Todos los días os dicen que tenéis mucho futuro y cuando os están diciendo tenéis mucho futuro, os ocultan que con futuro lo que están diciendo es muerte, puesto que su función es la organización de la muerte. De manera que nunca esto que nos está pasando y lo que estamos haciendo puede tener futuro. Justamente para que se haga algo que no sea lo que ya está hecho, para eso tiene que no tener futuro. (00:44:30-00:49:27)

Este discurso apela a la urgencia del presente, a partir de la desconfianza completa hacia el sistema y en su crítica de la palabra futuro como el motor del progreso industrial y personal. Para ello, habla del tiempo como un concepto utilitarista al servicio de unos modelos industriales que han acabado por deshumanizarse y que no cumplen con los ideales presentados a las nuevas generaciones. De este modo, las utopías y los irrealizables se convierten en bases revolucionarias y de ellos dependen la modificación del sistema, a escala global, cuyo régimen de bienestar –perdido durante la crisis- sería la única ligazón a la forma democrática aún vigente. Ante esos fallos del sistema acuciados

durante la crisis se observan dos realidades: la inmigración y la policía, que, ocupando un lugar prioritario en el film, se verifican tanto en paralelo como atravesando la realidad 15-M.

Migrantes y policías roles transversales

La inmigración, tema cardinal en las obras de George, ocupa un papel muy fuerte en esta pieza, para ello, el director acompaña a Bäder en su historia personal, un tunecino que vive en Madrid y que aparece por primera vez casi al final del primer romancero para darnos a conocer su historia en la intimidad de su habitación, convirtiéndose este espacio en el único interior que veremos en la película. A partir de entonces, la inmigración se convierte en un hilo conductor del film que, como proceso paralelo, pero a la vez conectado al movimiento, se convierte en representante de las minorías y reaparece constantemente hasta el final de la película (Véanse los Fg. 59-60-61). Además, Bäder se trueca en evocación de la primavera árabe, origen de las revoluciones de esta década y a la vez, retoma el fenómeno migratorio en Europa como discurso primordial.



Fig. 62 Bäder cuenta el recorrido hasta llegar a Madrid haciendo uso de un mapa de la península ibérica. (00:37:20)



Fig. 63 Bäder relata su llegada a Algeciras y sus motivaciones en España. El cartel de detrás perfila su figura: Grito mudo. (00:37:29)



Fig. 64 Bäder, en el plano más cerrado de la secuencia, reflexiona en silencio sobre su futuro mientras fuma un cigarrillo. (00:37:43)

Esta figura representa, sobre todo, la realidad española y aquella otra realidad que la circunda, a aquellas minorías ya no solo inmigrantes sin papeles, el colectivo magrebí o árabe, sino que también sirve para reconocer la heterogeneidad humana del movimiento: diferentes generaciones, clases, géneros. También sirve para poner en situación toda una suerte de cuestiones que reflejan en paralelo una sociedad que transita nuevas vías junto con sus habitantes de la mano de una historia concreta (Véase la serie de fotogramas anterior).

Bäder se expresa en francés con Sylvain George, en la interacción en la calle apenas habla porque su español aún no era suficiente. La lengua se convierte aquí entonces en un punto discordante, un corte en la horizontalidad del movimiento. No descalifica, pero tampoco permite la entrada o la expresión libre. También a causa de la lengua entre otras razones, la vida en Madrid no llega a ser del todo sencilla. No significa esto que su presentación suponga una forma de reivindicación, de oposición o crítica sino una mera averiguación de las problemáticas añadidas a esta situación de las minorías y que perfila las dificultades posibles.

La historia de Bäder conforma un anexo al tema y a la narrativa principal que también vive un recorrido durante los dos años de grabación. Al comienzo tenemos la sensación de movimiento, interactúa con la cámara y nos cuenta su llegada al país. Nos muestra el centro de la capital, su monumentalidad, mientras en 2012 nos hace un recorrido por Madrid Río donde su figura se pierde entre las nuevas estructuras y su voz se convierte en un grito desesperado: “Je ne sais pas si je veux avoir les papiers” (01:04:39). Las dificultades con la vivienda, con el trabajo y la integración resumen su vida en la frontera con la sociedad recurso recurrente para el imaginario del realizador (George 2013b). Su situación apenas ha cambiado, la botella de agua que tenemos en un primer plano se encuentra medio vacía (véase el Fg. 63) y al final del “Romancero del Fuego” Bäder aún vende bebidas en la calle de forma ilegal con miedo a la policía, lo mismo que hacía cuando llegó, su situación por lo tanto tras un año, no ha mejorado. La desilusión que se apodera de Bäder, cuyo proceso inacabado se balancea sin encontrar puerto, refleja la situación del mismo movimiento. La relación que Bäder establece con las botellas genera un discurso simbólico que se relaciona con la evolución del propio movimiento.

Al principio, la pila de botellas y latas llenas simbolizan su quehacer al llegar a España, cuando aún tiene ilusión, cargadas, preparadas y cumplen su función como punto de partida (Fg. 65). Su siguiente aparición, ya en el segundo romancero, en la que se muestra pensativo y dubitativo acaba en un plano de una botella a la mitad (Fg. 66); parece que la realidad del 15-M ya en el segundo romancero comienza a degenerarse. Por último, la tercera imagen al final del filme nos muestra que nada ha cambiado tras tantos meses viviendo en España. Sigue vendiendo bebidas en el centro de Madrid de manera ilegal, como al principio (Fg. 67), y el movimiento 15-M acaba siendo fuertemente controlado.



Fg. 65 Las botellas llenas del principio simbolizan las ilusiones a estrenar del protagonista. (00:33:00)



Fg. 66 La botella medio vacía, en este caso, marca el punto intermedio en el que Bäder encuentra pocas salidas a su situación. (01:04:13)



Fg. 67 La venta ambulante que se observa en esta imagen continúa siendo la forma de sustento de Bäder al final del recorrido. (01:45:30)

Junto con el relato de Bäder, hemos visto diferentes imágenes relacionadas con la migración: la comisión de inmigración se replantea el eslogan: la revolución será mestiza o no será, se reflexiona sobre el concepto mestizo –quedando tachado por sus connotaciones colonialistas–, solidaridad y sobre la necesidad de que deba existir o no el hablar de manera diferenciada de los inmigrantes. Además, hemos recorrido el estrecho de Gibraltar, el punto de llegada al continente europeo confrontado al de partida en Calais sobre el que se mueve *Qu'ils reposent en révolte* (2010) y *Les éclats (Ma gueule, ma révolte, mon nom)* (2011). Otras imágenes que traen a colación la realidad de los inmigrantes en Madrid son aquellas en las que vendedores ambulantes ilegales recogen sus mantas del suelo y huyen al ver a la policía en un acto rutinario.

La figura de Bäder y estas tres secuencias reflexionan sobre la inmigración y una sociedad multicultural, cuestión muy presente durante las acampadas. Discurso que muestra las fronteras reales, el estrecho de Gibraltar, pero también las fronteras de la sociedad, el punto de inflexión entre la marginalidad y la integración regida oficialmente por la (i)legalidad. Cuando los manteros corren despavoridos al avistar a los agentes o vemos el coche de la policía mientras Bäder vende sus bebidas se marca la misma tensión que veíamos en las piezas anteriores de Sylvain George, ya nombradas anteriormente y que se retoma en *Paris est un fête*. La policía, por tanto, navega la mayoría de las realidades presentadas en esta película, sobre todo con los manifestantes como veremos a continuación.



Fg. 68 Las vallas de espinos que controlan la entrada de los inmigrantes en Ceuta y Melilla quedan perfectamente reflejadas por esta verja en Gibraltar. (00:38:28)



Fg. 69 Los vendedores ambulantes ilegales corren despavoridos ante la presencia policial y esconderse. A los pocos minutos volverán a expandir sus mercancías. (00:27:32)



Fg. 70 La policía antidisturbios persigue a los manifestantes por las calles del centro convertido en campo de batalla. (01:02:07)

Enfrentamientos seguidos en directo a pie de calle con planos que recuerdan a un reportaje de guerra, una persona tirada en el suelo con aspecto moribundo, la descalificación injustificada de quienes se encontraban en Sol ya en 2012, así como controvertidas intervenciones a escasos metros del cordón policial. “El romancero del fuego”, ya al final recoge la mayor parte de estas imágenes. Este parece quemar cualquier atisbo de brotes nuevos y el director se hace testigo y reportero de la beligerancia. Estas imágenes en torno a la policía ocupan un rol protagonista, quizás el más sustancial de todo el corpus documental, junto con *Gritos en el cielo*. Las batallas campales en el Madrid de los Austrias hacen referencia a las imágenes televisadas de la lucha estudiantil de 1986. Los edificios de fondo, las calles abarrotadas, y la recogida en ambulancia de una manifestante herida remiten a otra época. El ritmo de las imágenes y la atmósfera de la película se apresura en terminar con planos largos, que se acercan al hecho todo lo posible y que ponen de relieve la presencia del director, como se detallará en el siguiente punto.

Las primeras imágenes en Sol del film pertenecen de la intervención en la asamblea en apoyo a Barcelona tras los acontecimientos de represión en la plaza Cataluña. El comienzo de la película ya se muestra marcado por la relación que establece el 15-M con la policía, una constante vital de la película como elemento de resistencia entre los manifestantes y los poderes institucionales. El enfrentamiento con la policía se lleva a cabo desde un intento de interacción y de puesta en marcha de mecanismos de identificación: “A ti también te están robando”, “mis derechos, son los tuyos”, “no veis que no somos violentos, que somos como vosotros”, son algunos de los gritos que pueden

oírse a lo largo de la película. La película nos muestra que el servicio al pueblo y a la sociedad no se encuentra de ese lado, sino del contrario, del que se encuentran los manifestantes. De esta forma, aunque los policías son personas que pertenecen a la clase media-baja no cuestionan el poder que les ordena castigar a aquellos que luchan por sus mismos derechos a cambio de “un sueldo de mierda” (01:23:05), de este modo, la policía es vista como un actor social de rol antisocial: una figura popular al servicio del orden oficial. Los agentes criticados por el movimiento, son vistos como traidores de sí mismos.

Cada intento de diálogo con la policía resulta violento: los manifestantes con ropas cualquiera frente a la policía con cascos y uniformes de protección; los furgones blindados entre la multitud manifestante; las reivindicaciones tras las detenciones ilegales. Esta forma de acercamiento, en primera instancia, indefensa se radicaliza cuando vemos cuerpos desnudos en pantalla. Este es el caso del discurso frente a la policía de dos chicos que acaban quitándose la ropa y que genera gran expectación y virulenta resonancia entre los manifestantes. El ruedo formado por un público animado y atento confiere aires romanos a la espontánea intervención. Los medios, las cámaras, los flashes y los focos otorgan una luz espectacular al escenario. El primer plano picado nos muestra el marco de la escena mientras el fuera de campo se encuentra sumido en la oscuridad. Los asistentes animan y vociferan, otros asistentes se predisponen a desnudarse, aunque tan solo lo ejecuta uno, aquel que ocupa el rol de acompañante mudo durante casi todo el proceso, al que se le reconoce siempre de espaldas en las siguientes imágenes. El portavoz se dirige a la policía, aunque también se gira hacia su audiencia haciendo de mediador entre la población y el poder institucional. Los observadores apenas participan, toman fotografías, graban lo ocurrido y atienden al espectáculo mientras la policía no se moviliza.



Fig. 71 El protagonista se dirige al público acercándose a la gente. (01:24:43)



Fig. 72 El protagonista se dirige a la policía inquiriendo una nueva predisposición. (01:23:33)



Fig. 73 El protagonista llama a la acción de ambos frentes el ciudadano y el policial. (01:23:25)

Asistimos a los hechos a pie de calle, Sylvain George se encuentra en primera línea de grabación por lo que las imágenes se transfieren a la altura de nuestros ojos durante casi todo el resto de la secuencia. La policía, en una banda perfectamente alineada y tras sus escudos de protección, aguarda hasta el final de la osadía. Las palabras con las que acaba su discurso desnudo son muy representativas: “No a la guerra”. El hecho se ha saldado sin ningún herido. La palabra, esta vez no ha sido derogada lo que da a entender que ya están fuera de peligro: la policía desfila para marcharse. El corrillo se disipa. Ya vestido vocifera: “Siente, siente, es lo que les jode” el actante principal apela a su audiencia e incita de nuevo a los instintos y al sentido común frente a la no violencia.

Este fragmento, a través de una especie de exhibicionismo esperpéntico en algunos momentos, pone de relieve dos cuestiones primordiales: la violencia del estado y la palabra como única arma posible. La desesperación e impotencia ante una realidad que los desborda, en la que la representación del estado es a través de la policía, pudiendo hacerle frente al mismo tan solo a través de los agentes, y la ridiculización de una lucha desigual son otras cuestiones primordiales en este debate abierto. En una imagen siempre de perfil en la que se vislumbra el espacio, la frontera que distancia a los manifestantes y a la policía.

La desnudez frente a los cuerpos policiales con todo su armamento convierte estas diferencias en superlativas. Estos últimos en superioridad, al estar restringidos a la violencia física tan solo pueden escuchar o ignorar la palabra y permanecer en silencio, la violencia verbal sigue sin ser penalizada. El chico cuestiona el modo de actuar de la policía en su vida privada y pone en entredicho el valor que ellos conceden a la palabra honor. Además, incita a seguir su ejemplo revolucionario afirmando “ser nieto de guardia civil” con la connotación antifranquista que ello comporta.

La lucha aquí es desigual también a otros niveles. La conciencia de pertenecer a un rango que no permite un debate a la misma cota, la fragilidad del obrero frente al poder si pudiera extrapolarse ésta, a la lucha de clases, la falta de recursos con los que cuentan más que el de la palabra y la unión ante una clase política y económica que hace caso omiso de la realidad a la que gobiernan. Sus gritos y su discurso son una suerte de melancólica letanía que se oye por la policía, por los poderes fácticos, en definitiva, pero que es desatendida.

La policía se sitúa por tanto en una especie de limbo, muy por arriba, y cuando aterrizas en el suelo es para seguir las pautas marcadas por la cúspide, a pesar de su cuerpo y realidad *humanos* hiperrepresentados por la densidad con que deben equiparse para

defenderse. Según las intervenciones quincemayistas, son sufridores de la misma crisis, para “pagar una hipoteca”. La mayoría de las intervenciones hablan de la educación y la sanidad públicas como terrenos comunes sobre los que también se encuentran como ciudadanos. Aunque las razones se conocen, el discurso reivindicativo no las admite. Los cuerpos del orden son vistos como un extrañamiento humano, como traidores por su posición enajenada y nos trasladan a través del blanco y negro y también a través de las consignas: “antes grises, ahora azules” a hechos pasados. El presente retoma el pasado para identificarlo como causa del mismo, y se convierte, por lo tanto, en consecuencia.

Formas críticas, formas de la resistencia

Hasta aquí se ha tratado la versión *neewsreel*, los hechos de actualidad y su relación con el pasado, a partir de ahora nos ocupamos del apellido *experimental*, que cobra gran relevancia en este film. Sin olvidar el valor que el director le concede a la belleza de las imágenes y el lugar prevalente que esta ocupa, acorde al resto de las cuestiones conformadoras de una pieza cinematográfica, debemos pararnos en este punto. Para empezar, retomar el valor del blanco y negro y el limitado uso del color, el sentido de la sobreexposición y la saturación en estas imágenes, así como, para terminar, el valor simbólico de la constante aparición de los recursos naturales, en el que el objeto principal –la plaza– queda en un segundo plano.

Invariable en la producción fílmica de Sylvain George el blanco y negro se impone como forma de expresión. La saturación de los colores, la sobreexposición de las imágenes y el ritmo que le concede a las mismas son otras cuestiones expresivas de gran relevancia que permiten al autor deconstruir realidades tradicionales para acercarlas a nuevos modelos de creación. Al hablar en una entrevista sobre su productora Noir Production asegura sentirse portador de la simbología asociada al negro, lo que añade una doble significación e identificación a sus películas. La implicación con la que lleva a cabo sus proyectos y organiza su productora se relaciona con la necesidad de emanciparse que perseguía cuando la fundó, lo que podría observarse también en sus trabajos y a través de estas aspiraciones (George 2013a).

El color negro, según el propio director, añadiría las siguientes características a sus películas: “Sobriety, elegance, the unknown, mystery, revolt and anarchy” (George 2013a). Estas características se refieren a contenido y se refieren a forma. Cuestiones que, si se encuentran presentes, no se relacionan únicamente con la narrativa y el montaje sino

más bien con el encuadre, la fuerza de los planos y la imposición de unas formas alejadas de manera simbólica, a pesar del ángulo desde el que se graba, de términos de horizontalidad, para encerrarse sobre sí mismas.

En cualquier caso, el blanco y negro como formato se encuentra asociado a otros tiempos del cine. Le permite hacer referencias temporales y trasladarse al pasado, a otros lugares y a otras memorias, construir un discurso temporal a caballo entre diferentes épocas, como hace con las referencias al Valle de los Caídos para retrotraerse al movimiento 15-M. Asimismo, el blanco y negro hace referencia a textos y a documentos pasados, a pruebas de lo real que generan una estética de archivo histórico desde un tono que, aunque no se despoje de los elementos de la contemporaneidad, pretende enlazar con el pasado, y que, según su autor, le permite expresar sus sentimientos en el sentido más estético de la palabra en relación a los acontecimientos que confronta. Juega por tanto aquí, con esa idea de actualidad y pasado, de atemporalidad histórica que además supone una línea formal en su filmografía, lo que junto a otros recursos expresivos da lugar a una constante estética en su producción.

Cuando aparece el color por primera vez en esta película no permite vislumbrar de qué se trata, hasta que reconocemos la luz roja del semáforo. La imposibilidad de paso, de fluir, la prohibición de continuar en el camino es impuesta por la propia civilización, la cual representa lo contrario a la naturaleza. Esta, mostrada en secuencias siguientes se desarrolla en su impermanencia indeleble en paralelo a las decisiones humanas.

Justamente son los rojos y los colores los que en ocasiones también nos muestran las nuevas versiones temáticas. El recurso del color como excepción introduce informaciones adicionales y crea juegos de significaciones que interactúan con los diferentes capítulos y secuencias como transiciones repletas de sentido. Tan solo observamos color en tres secuencias, en las tres predomina el color rojo. La primera muestra diferentes planos nadir de árboles, ramas y hojas que con un cielo rojo de fondo son movidos por el viento mientras se oye la música del grupo *Get your gun*, la cual según su autor “renvoi à la question de la guerre d’Espagne, du franquisme et de ses prolongements jusqu’à aujourd’hui encore” (George 2014) y que, sobre todo, llama a posición, a la agitación mientras nos deleitamos con la mezcla visual-sonora.

La segunda secuencia en color aparece en una de las secuencias más sugestivas de la película. Remezcla imágenes del Partenón, graffitis griegos, el peñón de Gibraltar, imágenes de una flor en el Valle de los Caídos formando un collage coloreado con rojo y verde superpuesta a la cruz de la tumba de Franco (Véanse los siguientes fotogramas 74,

75 y 76). Estos sirven de reflexión sobre todo lo que se ha observado hasta entonces en relación al discurso postfranquista que surge durante el movimiento 15-M, superponiendo imágenes contrarias entre sí y, con respecto a los preceptos del movimiento, en torno a la democracia como abstracción de fondo, difuminada por los símbolos franquistas aún erectos y firmes con el rojo sangriento que puede suponer el levantamiento ante la (in)justicia.

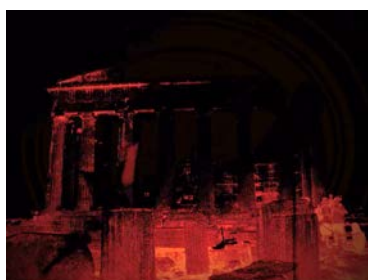


Fig. 74 El Partenón en llamas simboliza la caída de la Democracia en una resignificación que además lo pone en negativo. (01:11:50)



Fig. 75 El graffiti: Wake up en las calles griegas hace referencia al levantamiento y al despertar de las democracias del sur de Europa. (01:12:00)



Fig. 76 Esta superposición de imagen parece advertirnos de un Valle de los Caídos en flor, nuevo, renaciendo. (01:11:34)

Al inicio de la película las ruinas griegas aparecen en obras de renovación. La democracia primera se encuentra, se reconstruye. Aquí aparece en llamas a través de una inversión en negativo de los colores, como si aún fuese una realidad que se encuentra aún por revelar, y que llama al despertar del pueblo a través de los graffitis en las paredes atenienses. La democracia aquí se encuentra contrapuesta al verdor de los artilugios franquistas aún presentes. La flor como símbolo de vida se encuentra a la vez casi completamente madura, la inminente y próxima caída de sus pétalos, revelaría al pistilo en el centro, aquí la cruz, y que sería lo único que quedase entonces, antes de marchitarse por completo. Esta secuencia se erige en la metáfora fundamental del documental. Y, además, sirve para poner en relación todos los elementos de la película, acercar los polos temporales existentes entre el presente y el pasado, Grecia y España, la migración y Europa, la democracia y la dictadura y en la que se reflexiona sobre el propio levantamiento y los claroscuros de un proceso constitutivo ciudadano como este del 15-M, con sus momentos de exaltación y también de desplome.

Una vez comentada esta secuencia y dejando de lado la aportación retórica simbolista, se pasa a las últimas imágenes en color de la película donde éstas cumplen

con una función puramente diferenciadora. Se trata de imágenes cedidas de la represión policial tras la manifestación del 25-S de 2012 cuando el director aún no se encontraba en España. La textura de estos formatos se revela videográfica. Los colores están saturados y la predominancia del rojo es aquí también una cualidad que pone de relieve el valor del mismo en el movimiento. El valor experimental de esta secuencia tiene un sentido marcado por la reapropiación de las imágenes y su distinción, así como su formato de la emergencia y la espontaneidad. Son imágenes de gran violencia que se intercalan con los correos electrónicos que intercambia el director con algunos conocidos. Parece convertirse en el momento más mediatizado y dependiente de las nuevas tecnologías de toda la pieza.

Con el fin de llegar a conclusiones generales, el trabajo con el rojo y el color le permite crear correspondencias entre los diferentes pasajes y establecer relaciones de contraste y oposición con el resto de imágenes en blanco y negro. Asimismo, se establecen relaciones entre las secuencias dentro del propio documental, el ritmo cambia y la posición del espectador se activa hacia una recepción poética. Tras la sorpresa del rojo del semáforo al inicio y sus vertientes siguientes, el color nos pone en alerta. Sabemos que las imágenes a las que nos enfrentamos a continuación, ofrecen informaciones de algún modo atemporales, suponen una pausa en la realidad del 15-M, en la narración sobre la plaza y dan paso a vinculaciones que esperan de nuestra decodificación atenta de lo abstracto y profundo.

Y es que el blanco y negro genera un espacio para la distorsión y para la recreación informativa y, de igual manera, obliga a la concentración máxima en las formas frente al color, lo que se traduce en ritmo, textura y alegoría. Las gamas multicolores secuestradas en postproducción para ser convertidas en tonos de grises pierden su lugar en muchas ocasiones a partir de la sobreexposición. Recurso muy usado en esta pieza.

La sobreexposición de forma natural aparece como resultado de una luz muy fuerte: normalmente del sol. Este sería el causante de un contraste en exceso, de unos negros mudos y de unos blancos cegadores. La alegoría constante de la luz pasa por la segunda parte del título: *The burning bright* la cual posee además numerosas referencias textuales en pantalla. El texto se toma de la poesía “The Tyger” de William Blake en la que el tigre, representa la belleza creadora junto al primario poder destructivo: “Tyger Tyger, burning bright, In the forests of the night; What immortal hand or eye, Could frame thy fearful symmetry?”. La lectura de la poesía por Valerie Dréville tiene lugar justo antes de las imágenes sobre Seseña que reflejan esta idea, en las que la iluminación

en tiempos de crisis se desprende desde un lugar que acaba arrasando lo que encuentra a su paso. Véanse los siguientes fotogramas prácticamente consecutivos en el montaje.



Fg. 77 Los paisajes de la crisis en España se caracterizan por un espacio baldío y unos edificios deshabitados al fondo como vemos en esta imagen donde el único brote está seco. (00:18:51)



Fg. 78 La lata de la bebida energética de la marca burn simboliza la sequedad, las llamas y a su vez su agotamiento. (00:19:16)



Fg. 79 El coche arrasado habla sobre el estado de la industria y el vertedero en el que se encuentra Seseña, no solo de neumáticos usados, sino de desechos de todo tipo. (00:19:20)

Los terrenos desérticos e inertes, la suciedad que, difícilmente puede ser reabsorbida por esa naturaleza agotada, y otro desperdicio en la tercera imagen, la de un coche que, tras haber ardido, ha quedado como el resto de los territorios anteriores: abandonados a su suerte, aniquilados por el fuego.

El Sol, la revuelta, la sociedad serían los relevos en este contexto. La idea de quemar se encuentra muy presente en sus creaciones anteriores. En su película *Qu'ils reposent en révolte* los inmigrantes cocinan con fuego, se queman las huellas dactilares para no ser descubiertos, queman papeles. En *Vers Madrid* solo una chica que lleva a cabo un ritual quema después su pancarta, sin embargo, la idea del fuego se encuentra presente con la representación directa del sol, en ocasiones, con planos del mismo o a través de la luna. Esta luz se comprende aquí dicotómica. Por un lado, en la plaza rescata de la oscuridad e ilumina, aquella luz que al apagarse o al desaparecer porta el caos y reprime aquello vislumbrado durante su existencia. Pero que, por otro lado, calcina y convierte en cuerpos inertes a través de su fuego. La atracción hacia la luz acaba matando a los insectos más curiosos. Acercarse demasiado al sol convertiría la tierra en polvo.

Para aclarar esta cuestión, el autor utiliza esta fuerte luz únicamente en momentos determinados. Los preciosistas rostros atentos en los discursos del primer Romancero, así como los de las intervenciones, poseen sus rasgos en toda suerte de tonalidades (véase el Fg. 77 a continuación), en cambio, las escenas en la noche de la represión policial, así

como las imágenes más violentas son cercadas con luz abrasadora (véase el Fig. 71 El protagonista llama a la acción). Del “Romancero del Sol,” de la flagrante luz que irradiaba la plaza en 2011 se pasa al “Romancero del Pueblo” como un relevo que baja su intensidad lumínica para acabar en el “Romancero del Fuego” que parece calcinar lo que hasta entonces se había fraguado en la capital.

En los siguientes fotogramas observamos un rostro cuidado y la alegoría final de Sol (Véase el Fig. 82): un girasol absolutamente sobreexpuesto. El girasol anterior (Fig. 81) está quemado, sus pipas no se ven, son parte de un eclipsado total negro. Parece que España y Europa ya no se giran hacia Sol. Parece que sus habitantes, como se ve en el fotograma verán la luz, y se perderán en ella para acabar pocos y dispersos como una suerte de luciérnagas en la noche.



Fig. 80 Esta participante de la asamblea simboliza aquella fraternidad aún patente en la acampada en la que se recomienda la continuidad del movimiento.



Fig. 81 El girasol representante de la admiración hacia la plaza se convierte en símbolo de la revolución. (01:45:18)



Fig. 82 El girasol se acabará perdiendo y una vez que la cámara se concentre en su centro las pipas como Luciérnagas, como haces de luz serán una suerte de elementos desperdigados en el horizonte. (01:45:25)

La sobreexposición juega un papel fundamental puesto que desnaturaliza metafóricamente aquellos procesos que, en contraposición al movimiento, impiden su desarrollo o evolución. Es el caso de las imágenes sobre la represión policial y las imágenes de aquellos fragmentos en color o el caso concreto del último girasol en pantalla como se comentaba anteriormente. El claroscuro es tan intenso que acaba desactivando los matices hasta hacer que perdamos una visión completa y detallada de la situación que nos presenta y que impide adquirir más información. Parece que la cegadora luz del Sol más radiante pierde la referencia del horizonte.

Con el fin de retomar la frecuencia con la que el autor crea significados a partir de elementos textuales se traen a colación los fotogramas 63-75-78 y los fotogramas 83 y 84 mostrados a continuación. Se trata de ejemplos en los que se juega con referencias textuales con el fin de crear nuevos sentidos o de reafirmarlos: “Grito mudo” –la secuestrada e inaudible voz de la inmigración ilegal, “Wake up” –en relación al levantamiento de los pueblos y en relación a la lucha democrática griega- “Barn” –la luz y el fuego que arrasa- “Chats yours” –a quién le perteneces- o el último “It’s time to praise the Lord” –refiriéndose al momento de incertidumbre del paso del estrecho en un bote ilegal y el equilibrio de esa balanza en la que se mueven los destinos de los inmigrantes.

Además de planos pancarta, aquellos creados en la acampada y comunes en la mayoría de los documentales del corpus, carteles en Madrid como el luminoso del “Palace hotel”, “Local disponible”, “El evangelio de San Juan”, “La cena de los idiotas” o como el Fig. 24 “What’s yours?” en la secuencia dedicada al principio a las imágenes de los sintecho durmiendo en la calle, a la puerta de los bancos, en el descansillo de locales deshabitados, ajenos al Madrid de las obras de Teatro del centro, cuyos títulos no dejan de ser irónicos: “La cena de los idiotas” o “El evangelio de San Juan”.



Fig. 83 La imagen del indigente durmiendo delante de un escaparate del Corte Inglés en el centro mientras que en el cartel de fondo le preguntan: *What’s yours?* (00:17:33).



Fig. 84 El CD en el suelo simboliza el inestable equilibrio en el que los inmigrantes pasan la frontera.

Por último, debe tratarse la cuestión de los recursos naturales que, como puede deducirse de las múltiples referencias ya escritas y que como se decía anteriormente, conforman un pilar fundamental de este documental. El Sol y la luna, los árboles y plantas, los animales, el viento y el agua suponen momentos de verdadero reencuentro con lo instintivo. Nos devuelven a otra esfera alejada del bullicio de la plaza y reconocen

otros espacios de Madrid tanto dentro como fuera de la urbe. Estos elementos, en ocasiones, han sido trabajados para que la exposición sea menor y el contraste también, los colores invertidos, como si de un negativo se tratase se encuentran con música discordante que interrumpen su juego natural. En numerosas ocasiones las imágenes se congelan, el fluir del agua se ralentiza y el viento se hace sordo. Los girasoles, los grillos, un pájaro, los árboles bruñen el horizonte generando una poética y ofreciendo una información que, casi por oposición, nos devuelve a una plaza ahora de nuevo, más inteligible.

Si los árboles y plantas representan el renacer, los brotes verdes y las nuevas esperanzas, el agua simboliza y se convierte en la constante vital de la impermanencia en esta película. A veces en forma de fuente, en otras ocasiones el Manzanares, en otras un arroyo. El fluir de los acontecimientos, el desarrollo del movimiento, la evolución de los hechos, el agua que vemos, extrañamente se encuentra quieta, excepcionalmente cuando la vemos embotellada, encapsulada, sin escapatoria como se encuentra el propio Bäder. En estos espacios de experimentación de las formas, con formatos y temas que parecen no encontrar relación con las imágenes colindantes encontramos espacios para la reflexión.

Además, estas alusiones naturales cierran de nuevo el círculo puesto que enlazan con Lorca, para quién la luna, las hierbas, la sangre o el agua, así como los colores, el negro y el rojo, se conforman como elementos constantes y fundamentales para la comprensión de su “Romancero gitano”. Y que reconectan con las obras anteriores y posteriores del director en la que los elementos naturales son una constante retórica en su obra y que, junto con el blanco y negro, se convierten en sellos distintivos de su trayectoria.

Conclusiones

qu'est-ce ?

*Le temps des villes ouvertes
et des corps-assassins.*

Sylvain George, 2016

George busca de forma estructural una explicación a lo ocurrido y dar cuenta de las posibilidades revolucionarias que se plantean en este momento en España y que sirven, a

posteriori, como acicate o punto de partida para reivindicaciones occupy en muy diferentes puntos geográficos. Ese intento reflexivo de comprensión del movimiento y el tratamiento que se hace de la imagen dan lugar a una de las piezas más internacionales del movimiento¹⁴⁵: “Je me laisse totalement griser par cette expérience totale et radicale d’étrangéisation” dice el propio Sylvain George (2014: 10), un intento de extrapolación de un acontecimiento con tintes a nivel local o regional y desde sus peculiaridades y misticismos, con la finalidad de acercarlo a un público y a una realidad internacional que en el fondo sufre de parecidas problemáticas y que además quiere comprender el punto de partida del mismo.

El blanco y negro, el uso específico del color, la ralentización o aceleración de las imágenes o aquellas que aparecen congeladas permiten una deconstrucción de la realidad que critica y reacciona como nueva presentación documental. La naturaleza se invierte y los rostros se naturalizan y se vuelven claros a partir de una muy cuidada belleza. Las imágenes más abruptas se encuentran en torno al santuario franquista. El discurso con el que las engarza, usando estas referencias a los elementos naturales, se apodera de unas categorías suscritas a la visión de la realidad como un todo contenido y a la vez disperso. Un mundo en el que todo se encuentra relacionado y las edificaciones artificiales no pueden desprenderse de las condiciones temporales ni climáticas de una naturaleza que se erige en principio rector. Esta influencia intrahistórica que recupera el pasado español como lo hacía el movimiento 15-M, con una presentación tan escabrosa del franquismo como el debatido Valle de los Caídos, se relaciona con la independencia del creador aunque a la vez a sus circunstancias extranjeras, y a una visión en cierto modo estereotipada sobre España, así como con la necesidad de una exploración sistémica de las causas y consecuencias de la crisis desde el pasado.

Fuera de cualquier atisbo de cine social realista, este trabajo entre la militancia y la introspección da lugar a un modelo reflexivo directo de enfrentamiento a la realidad, en el que dispositivo cinematográfico se sitúa como lugar para la convergencia, como arena para el debate interior y la traducción personal en un documento necesario tanto para el creador como para su espectador. Esta traducción en formato experimental tiene de tipología performativa en el sentido de Nichols, de traslación subjetiva y personal pero que requiere de un contexto sociohistórico más amplio que en el caso de otros

¹⁴⁵ Para más información al respecto puede acudir a Sánchez-Rodríguez, Julia: “La internacionalización de lo local a través de los documentales sobre el 15-M: *Vers Madrid: the burning bright* de Sylvain George e *Idas y vueltas entre las primaveras* de Sarah Mauriaucourt”. En: Bobineau et al. (2018): *Zentrum und Peripherie*, München: AVM. Págs. 161-173.

documentales. En ese lugar de reconocimiento, George hace uso de marcas de temporalidad extrema en las que pasado y futuro encuentran correspondencia y generan significados comprometidos. Significados que se muestran subjetivos y personales, y a la vez, abiertos y por crear. De este modo, no se acomoda un discurso claramente definido, sino que disponemos de elementos para reflexionar al respecto, información subjetiva con la que contrastar nuestras ideas y crear nuevos discursos de la actualidad. Para ello, el realizador cuenta con un trabajo formal muy marcado.

George parte de una idea de extrañamiento, a través del ofrecimiento de imágenes distópicas, las cuales pueden generar una especie de rechazo en el público o más bien de distancia con el tema y los personajes (George 2014) y añadido, con las ideas prefijadas que tenemos como público al respecto de lo ocurrido en Sol. En comparación con sus otras películas parece haber aquí un exceso de lenguaje, discursos y demostraciones, canciones e intervenciones, performances. Sin embargo, en comparación con otros filmes en torno al movimiento 15-M se trata de una reflexión más bien concienzuda y falta de interacción oral, sobre todo al final. Ante esto, observa Sylvain George en una entrevista, que le parecía necesario el uso de la palabra porque era uno de los medios constitutivos del movimiento 15-M (George 2014: 74). La muestra de la realidad: la felicidad, la frustración, la desesperación y el caos, favorece la introducción de discursos completos, de intervenciones específicas, de asambleas y comisiones con un montaje consciente que permite reconocer ampliamente los temas que se trataban durante las acampadas y que preocupaban a sus asistentes a pesar de las elipsis temporales a las que somete el relato.

Únicamente una vez que el ritmo informativo baja, el lenguaje deja de existir y las pancartas pasan a un segundo plano, la imagen se apodera de nuestros sentidos para ofrecernos una nueva perspectiva. Juntamente con la banda de sonido recalca o matiza lo que sospechábamos, así como, aporta pinceladas nuevas. Estas son, en ocasiones, en torno al contenido, en otros casos nos enseñan nuevas formas de mirar y generan tan solo una suerte de emociones y sensaciones estéticas, haciendo de este documental una creación experimental y metódica, en la que las pausas y digresiones ofrecen un respiro para la reflexión.

Se trata, por lo tanto, de un modo formal y también de contenido, de ser fiel a las características y propuestas de regeneración democráticas del movimiento apropiándose de los discursos, pero creando también un discurso nuevo en torno al 15-M que reconecta con el pasado histórico español. Este tipo de consideraciones hacen de la estética documental quincemayista algo concreto, significativo y diferenciado que relacionado

con la urgencia, la emergencia y los nuevos medios, como se apuntaba en otros capítulos, fundan marcas particulares, a pesar de las disconformidades autorales tan enérgicas en esta pieza. En cualquier caso, una revisión de lo que el movimiento 15-M fue. Sylvain George es un creador de significados nuevos, compone una extensión informativa y genera unas relaciones históricas y geográficas de manera visual (Véanse los Fg. 85-86). Los planos detalles y las creaciones visuales a partir de líneas y estructuras visibles tanto en la arquitectura como en la naturaleza o en la relación entre ellas hace de su pieza un artilugio de interpretación experimental de la realidad 15-M desde digresiones vinculantes.



Fig. 85 Los cardos sobre los escombros en Seseña juega con la sequedad y a la vez la resistencia de la naturaleza frente a las creaciones humanas. (00:19:47)

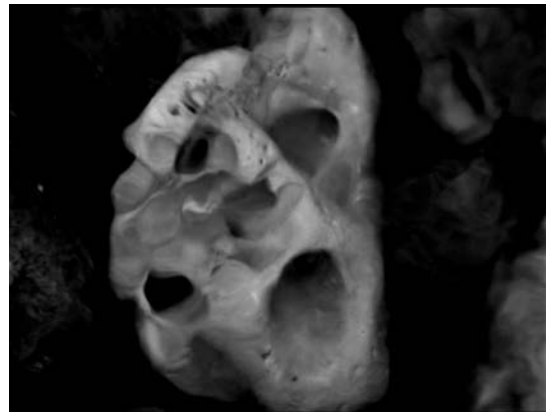


Fig. 86 Esta piedra sumergida en el mar que podría confundirse con un hueso representa a aquellos que sucumbieron en su intento de cruzar el estrecho y quedaron bajo agua. (00:39:44)

4.3. Tendencia de la alegría o pictórica

Esta categoría se acerca al movimiento 15-M desde el espacio y la ocupación como una ceremonia del pueblo marcada por el ambiente festivo, a través de una fuerte presencia de la representación cultural y artística. Estas piezas no verbales, pero con una banda de sonido musical muy presente, exhiben por lo general la acampada únicamente y se centran en las experiencias vividas en las plazas destacando el lado más humano y fraternal de las mismas. La concentración en la plaza, la convivencia y la unión se consideran las metas fundamentales de la revolución, por lo tanto, que el movimiento 15-M acabe o no con la salida de la plaza parece irrelevante. El desalojo es vivido como el paso necesario para la continuación del movimiento en núcleos más funcionales.

Ello supone por lo tanto una de las tendencias menos críticas con el movimiento y, en las que la confrontación apenas se encuentra visible en los documentales, excepto con la policía. El compromiso con el movimiento pasa de esta forma por una relación emocional con los autores como se conocerá de forma más detallada en el caso de la película elegida para el análisis *Libre te quiero*.

Los documentales cumplen por un lado con la función de representación del 15-M y la conformación de un relato sobre la experiencia de la acampada como la unión de la ciudadanía. Ello confirma una mirada nostálgica, por un lado, aquella que ve en el movimiento una revolución o la España que se espera desde la transición democrática y, por otro lado, una mirada que refuerza la idea positivista de que la posibilidad de cambio sigue ahí y nace únicamente desde la implicación total. Ambos (y únicos) documentales, *Libre Te quiero* y *Ensayo de una revolución*, se centran en una única ciudad: Madrid o Cádiz y apenas salen de las inmediaciones de la plaza, la internacionalidad del movimiento se observa en la participación indiscriminada en las asambleas y espacios culturales, pero los mensajes parecen dedicados a un público nacional. Los protagonistas lo son sin quererlo, los manifestantes y quienes se acercan a la acampada con frecuencia son filmados desprevenidos y cuando descubren la cámara muestran su cara más amable. Las asambleas, las ideas fundadoras, las iniciativas culturales y de empoderamiento de la ciudadanía, así como los conciertos y las escenificaciones teatrales son las imágenes centrales de los documentales. El cuidado con el que se representan cada uno de los actantes sociales así como su ocupación de la pantalla genera una estética que los integra en el espacio y en el acontecimiento. El espacio parece recoger las necesidades de aquellos que lo ocupan y que el movimiento provoca que todo fluya. Ello se lleva a cabo,

con referencia a otras piezas urbanas como *Sinfonía de un gran ciudad* o *Canciones para después de una guerra*, a través de la banda sonora, la cual ocupa un lugar primordial para la decodificación de los sentidos que emergen de los filmes.

De esta forma, más que representar la comprobación de las pruebas de los hechos de manera lógica tiende a cargar la realidad de emoción y de significados vinculados a las subjetividades. Aquí no se trata tanto de una demostración de realidad absoluta sino de relacionar lo que se vivía a través de la observación con los espectadores, y que estos generen una vinculación con los protagonistas que los lleven a sentir lo ocurrido.

Esta visión da lugar a nuevas significaciones del espacio público que cumplen con la propuesta de Vilaseca, en cuanto a que lo erige en actante político. Estos documentales remarcan las necesidades de una democracia participativa y la confrontación del neoliberalismo a través de la representación de la plaza como el lugar de la independencia y, el desarrollo cultural y de la ciudadanía, como portadores de la democracia. “Artistic space-related activism is relevant for voicing the need for both participatory democracy and the confrontation of neoliberalism, a political philosophy that believes in the free market and, hence, in reduced economic State-interventions except to bail out failed corporations and banks” (Vilaseca 2014: 120).

Los recursos que se observaban en otras tendencias tales como la intermedialidad: los gráficos, la introducción de imágenes de otros medios, las entrevistas en estudio o incluso la distinción de los protagonistas que se dirigen a la cámara con rótulos informativos no tienen espacio en esta tendencia. Lo cual la convierte en la más cercana a la modalidad observacional de Nichols en la banda de imagen, aunque de esto se disocie cuando entra en juego la banda de sonido, debido a las contradicciones y significaciones que se desprenden entonces de las imágenes, a partir de la que debería asociarse esta categoría, entonces, a su modo poético.

Es, por tanto, una categoría de no intervención, que, aunque no sin intereses de persuasión, se identifica con una modalidad presentacional que pone de relieve la capacidad de los filmes como retratos de la realidad desde la subjetividad y lo íntimo. Y que, por lo tanto, logran permitirse ciertas ostentaciones discursivas que podrían desencadenar fastuosas opiniones en otras cintas. Los documentales parecen cumplir con las expectativas de los propios directores y dirigirse a la acampada y a sus participantes con el fin de reafirmarlos en su convicción y para la celebración de lo experimentado aquellos días. A pesar de haber sido presentadas a festivales, fueron puestas a disposición en abierto a los pocos meses de su estreno lo que las sitúa entre los primeros puestos en

el ranking de recepción. Igualmente, su acogida pública se relaciona claramente en el primer caso por la localidad del documental y su presentación en el Festival de cine Alcances de Cádiz y la segunda, por la obvia repercusión de Basilio Martín Patino y su obra, la cual sería la última en su trayectoria profesional.

La elección de la obra de Basilio Martín Patino, como ya se comentaba, apartados más arriba, frente a *Ensayo de una revolución* se debe a la inminente distinción que realiza el largometraje de las características de esta tendencia, así como, a una cuestión de expresión contrastada, en la que se observan perfectamente los presupuestos del 15-M en Sol en la constante utilización de elementos retóricos de autorrepresentación y como estandarte de los discursos transversales anotados en el capítulo anterior, a diferencia de *Ensayo de una revolución* la cual se centra en los protagonistas de la acampada en Cádiz.

Libre Te quiero. El documental de la emoción 15-M

Libre Te quiero (Basilio Martín Patino): representa la cara más alegre y menos crítica del movimiento. La circunscripción casi total al centro de Madrid y a lo ocurrido en la plaza hilvanado por la música intradiegetica y la canción-guía cuyo nombre da título al documental, convierte las manifestaciones en una festividad del pueblo que termina con fuegos artificiales sobre la plaza. La función de la película es aproximar el movimiento al espectador y a su vez retratar lo que se vivió como un repunte de luchas pasadas en España. La fuerza estaba fuera en la plaza, tan solo que hubiese tenido lugar, ya significaba que la corrida terminaba cortando orejas y rabo. Al contrario, en esta película, aparece criticado el inmovilismo lo que ocurre en forma de tajante digresión en la cinta, a través de fotos fijas cuyos protagonistas impertérritos oyen pasar a los manifestantes en la calle mientras en el interior de sus casas la vida continúa sin inmutarse.

“Extraña fortuna aquella que nos pone en desacuerdo con el mundo que nos ha tocado vivir” dice Rodrigo, protagonista de *Octavia* (2002: 18:40-18:45) reflexionando sobre su existencia, alejada ésta del valor insípido del entorno cómodo, burgués y católico de origen del protagonista. Quizás, estas palabras sean un afortunado reflejo del propio director Basilio Martín Patino (1930-2017, Lumbrerales-Madrid). Desde sus inicios el director castellano se alineó frente al régimen y centró su filmografía en el cuestionamiento de la libertad convirtiéndose éste en el tema sino siempre cardinal, presente en todas sus obras, en las que el carácter documental de la ficción y la creación documental enturbian las líneas fronterizas entre géneros. La proposición que hace al

público tiene que ver con una mirada hacia la realidad que no es otra que la suya ante el Madrid y la España que lo circunda desde hace décadas¹⁴⁶.

Tanto su trayectoria al margen como su persona han sido objeto de numerosos homenajes y retrospectivas en casi una decena de festivales de cine. Además, en 2005 Recibió la Medalla de Oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en España y el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Salamanca en 2007. La bibliografía con que va contando la figura de Martín Patino comienza a hacerle justicia: Adolfo Bellido López (1996): *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*; Juan Antonio Pérez Millán (2002): *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*; Rafael Utrera Macías (2006): *Andalucía un siglo de fascinación, Homenaje a Basilio Martín Patino*; Jorge Nieto Ferrando (2006): *Posibilismos, memorias y fraudes: El cine de Basilio Martín Patino*, Carlos Martín (coord.) (2006): *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino*, así como actuales aportaciones en revistas de Casimiro Torreiro o Ana Martín Morán entre otros.

El organizador en Salamanca de las I Conversaciones sobre el Cine Español de la historia (1955) sale a la calle en 2011 en una reacción espontánea ante un acontecimiento que ya vislumbra necesario y relevante. Cuenta su director de fotografía Alfonso Parra¹⁴⁷, que se encontraron casualmente en la calle el 17 de mayo y que le iba diciendo a su secretaria que cómo era posible que no estuvieran rodando aquello. Acordaron en encontrarse junto con otra colaboradora a las ocho de la mañana al día siguiente para empezar a grabar (Martín Patino 2013). A sus 81 años pasaba hasta 11 horas rodando en la plaza “él miraba, se interesaba por lo que ocurría pero no decía nada”¹⁴⁸.

Cuando Basilio Martín Patino habla sobre la experiencia de rodaje en 2011 habla de alegría y de satisfacción, de la emoción que sentía de estar viviendo y compartiendo con los participantes aquella vivencia. Se trata de un encuentro entre personas comentaría el director a posteriori. Esta felicidad consigue transmitirla en *Libre Te quiero* su última pieza cinematográfica. Reconoce en numerosas entrevistas no haber usado guion, no haber planteado directrices de rodaje sino haber rodado lo que la Puerta del Sol le ofrecía, haberse dejado llevar por la emoción, ser tan solo testigo de lo que ocurría y lo que se vivía en la plaza (Prieto Serra 2013) y tratar de rodar la alegría. (Martín Patino 2013).

¹⁴⁶ Recordemos *Paseo por los letreros de Madrid* (1968) y *Madrid* (1987) por su referencia directa a la capital y *Canciones para después de una guerra* (1971) por el uso de que hace de la música y que refleja las posibilidades que se registran también *Libre Te quiero* (2013).

¹⁴⁷ Entrevista 4, 2018

¹⁴⁸ Ídem.

El retrato de la felicidad que se vivió en Sol tiene de observación pero, sobre todo de identificación personal con lo que se observa. Asegura en una entrevista que cuando llegó a Sol venía “medio enfadado” (Martín Patino 2013) de Salamanca por el ambiente que se respiraba allí, la ruptura que vivió en Madrid al encontrarse con la acampada tiene que ver con el espacio geográfico, pero sobre todo con el temporal, que lo hicieron cambiar de opinión. La indignación que emergía de la plaza y que irrigaba de positivismo y alternativas a la política actual tenía que ver con un despertar que él había buscado durante toda su trayectoria profesional. “Madrid, dejó de ser Madrid” (Martín Patino 2014) asegura en una entrevista.

La ciudad había adquirido tintes nuevos, las nuevas generaciones salían a la calle con discursos que se relacionaban directamente con la lucha librada desde el tardofranquismo, felicidad que él mismo llega a relacionar con la vivida durante la Segunda República (Martín Patino 2013). Como un espectáculo de masas, de la vida en la calle, tradujo lo ocurrido en Sol como si la vida le ofreciese una propina (Martín Patino 2013), una suerte de regalo de la realidad española al final de su trayectoria, cuando ya pensaba que no volvería a rodar. Esa alegría tenía que traducirla en imágenes y consiguió realizar un documental que, aunque a veces es criticado por la conformidad con que es planteado el movimiento, da muestras de las capacidades del mismo para reinventar una conciencia y una energía políticas que le parecían desvanecidas en España.

La cámara observa las imágenes que la realidad le brinda y las absorbe para transmitirla después en una narración destapada y que no se permite extrema ornamentación o atributos a posteriori. Tomar las historias de la gente en la plaza (Prieto Serrano 2013), esa fue la intención del propio director, según admite en entrevistas. Sin embargo, esta narración no puede desgajarse de la revelación política que supone para Martín Patino y su intento de retransmitirla como una suerte de ensoñación y, a la vez, vivificación del pueblo español en torno a la felicidad marcada por la ruptura política que contemplaba en la acampada entonces. Al final, retrata con una mirada afectivamente conmovida y positiva ante las posibilidades que ofrecía una sociedad que había despertado tras años de aletargo, una realidad que le parecía tan nueva como necesaria.

Él ya relaciona su cine con su propia vida cuando se le pregunta por su recorrido fílmico: “Así han salido cosas. Unas mejores, otras peores, pero por lo menos hay algo dentro, humano, de nosotros mismos, relacionado con nuestras vidas” (para Processus Creatius 2010: 18:50-19:02) o para García Martínez: “Todas mis películas son autobiográficas. Uno siempre habla de uno mismo, aunque se enmascare un poco” (2008:

46). El emocionante escenario que encontró en Madrid era suficiente para reflejar lo que necesitaba mostrar del movimiento: conmoción colectiva y fiesta solidaria. Se trata de “una reacción hermosa y espontánea de la sociedad” (García 2012b) y él se propone tras mostrarla, reflejar en las imágenes lo que sentía, así como reconocer las diferencias con respecto a luchas pasadas. Representar creando es su acercamiento a un oficio en el que podía sujetar sus sueños en imágenes ¹⁴⁹. La alegría que se respiraba en la plaza y de la que diferentes autores (Paéz, Javaloy, Wlodarczyk, Espelt, Rimé 2013) ya han tratado en sus textos en relación al movimiento 15-M y que puede trasladarse de estudios relacionados con las movilizaciones sociales y la participación e identificación con ciertas comunidades de sentido, se vincula perfectamente con el modo en el que el director se acerca al movimiento, con la vivencia que él lleva a cabo del mismo, convirtiéndose el rodaje de estas imágenes en uno de “los más felices de su vida” (García 2012a). Esta relación que él establece con la acampada y el proceso de filmación tienen una relación directa con el ángulo desde el que se acerca a la realidad política y, a su vez, con su eterna dedicación a la reflexión histórica española desde la resistencia cinematográfica y la independencia fílmica.

Rescata una vez más la reivindicación más libre que pudiera esperar vivir a su edad (Martín Patino 2013). Contempla una juventud que se reúne, que crea y que se divierte unida dirigiéndose hacia propuestas que validaba ya en sus obras anteriores y que han marcado pautas de acción en la cinematografía española. Se acerca de este modo a un modelo de representación que lejos de perseguir una verdad histórica propone entablar una relación con el espectador. Próximo así de a su cine anterior, pero, a la vez alejado, edita obra que completa un círculo temático con el presente y que se relaciona con la figura del director personalmente también de manera formal. Mientras que su cine se ha peculiarizado en todo momento por crear un discurso paralelo a la imagen en pantalla y por contar una realidad que se adentra en la reflexión más allá de lo visualizado, en esta película a pesar de la introducción de una serie de imágenes fijas que juegan con la imaginación del espectador, y de cierto metraje encontrado, sentimos lo que observamos y observamos lo que se nos muestra. El doble sentido que pueda tener la imagen es el que el mismo director le añade con su trayectoria personal. La narración que propone el director facilita esta versión del 15-M en la que el director se esfuerza en transmitir la emoción que (se) vivió en Sol.

¹⁴⁹ Información contenida en la web de la fundación Basilio Martín Patino.

La plaza y la alegría en el centro de la acción

Libre Te quiero propone una visión muy centralizada y directa de la acampada 15-M. El documental plantea una suerte de ordenamiento cronológico según la evolución del movimiento 15-M y los acontecimientos a raíz del mismo desde mayo de 2011 en España, que el montaje también sigue a través de pautas relacionales en el sentido de Kuchenbach (2005: 69). De esta manera, permite la descripción de los hechos según su evolución en el tiempo mientras que, además, las diferentes secuencias se encuentran relacionadas entre sí, según cuestiones consecuenciales de correspondencia temática.

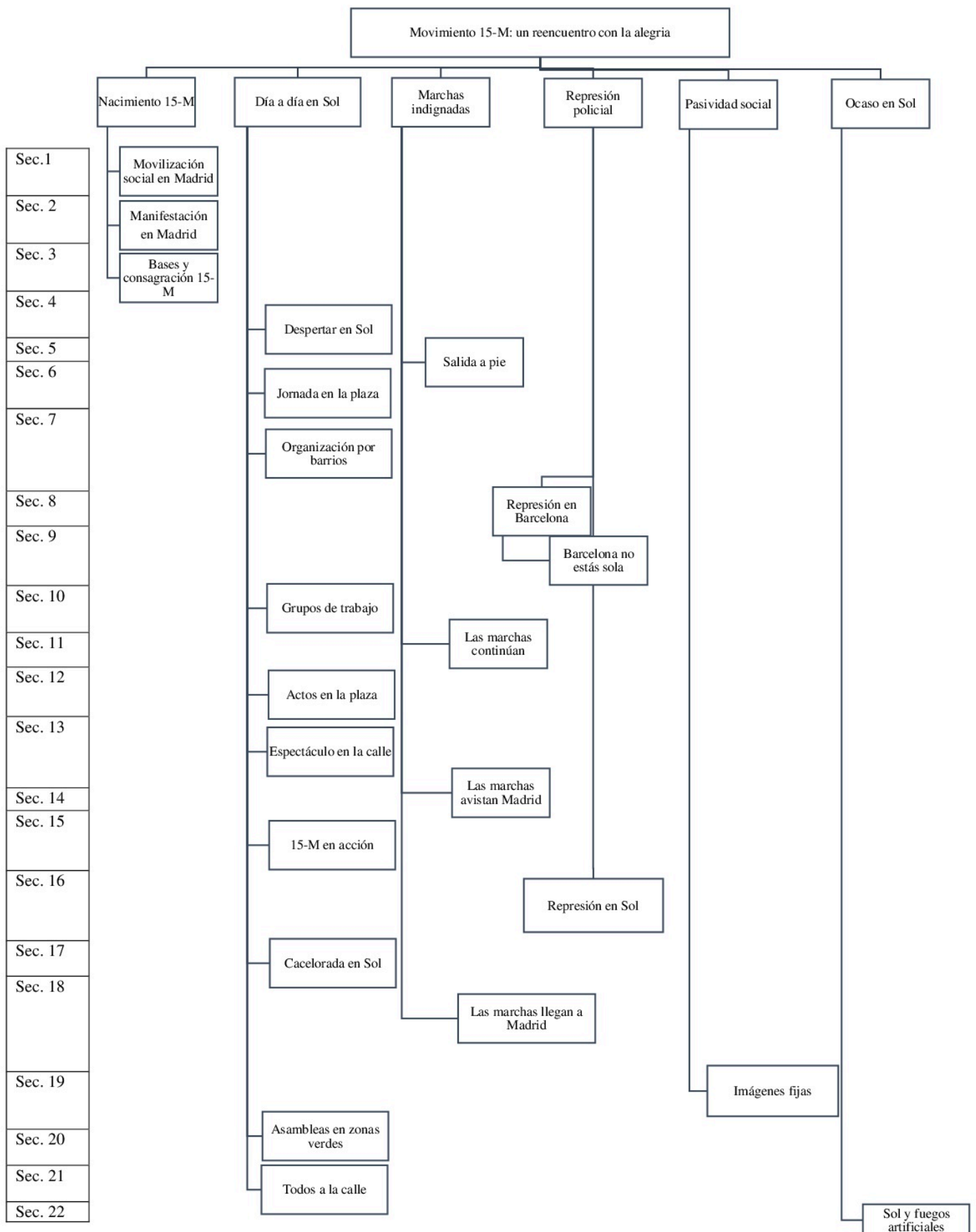
En el gráfico 8 puede observarse el sistema en el que se despliegan las secuencias y cómo los bloques temáticos se organizan según una estructura temporal que a la vez se ve interrumpida por realidades fuera de Sol. Este nivel geográficamente muy marcado, nos muestra fragmentos paralelos en las marchas con dirección a Madrid, en Barcelona cuando la represión policial del 26 de mayo, y en espacios interiores inobscuros cuando la disposición de retratos familiares fijos. La realidad en Sol, en la calle, en Madrid, lugar que ya fue de gran importancia en otras obras de su filmografía¹⁵⁰, es desde la que irradia el movimiento y, a partir de la cual, Basilio Martín Patino desarrolla su narración. La capital recupera así un espacio que le había sido otorgado ya anteriormente, pero ahora adquiere matices diferentes. La capital deja de ser la turbulenta metrópolis frente a la tranquilidad del pueblo, como ocurriera en su anterior *Del amor y otras soledades* (1969), para convertirse en la representante de este mismo, para cobijar en sus plazas y sus calles las luchas que se advertían.

Por otro lado, la temporalidad planteada en la estructura del documental se ajusta a un periodo de tiempo entre mayo y octubre de 2011 pero que no puede entenderse así directamente. La falta de texto o de una voz en off explicativa deja en abierto concreciones tangenciales. De este modo, el uso de las imágenes para la ilustración de la realidad del movimiento en un recorrido tan largo como el que tuvo, no tienen por qué coincidir cronológicamente con los hechos reales. A modo de ejemplo, se puede observar que el grupo de música que toca en el minuto 26 vuelve a aparecer más tarde ofreciendo

¹⁵⁰ Pensemos en *Nueve Cartas a Berta* (1966) o en *Madrid* (1987) *Paseo por los carteles de Madrid* (1968) o el homenaje audiovisual que le hizo a la ciudad en 2008. Al respecto de un análisis sobre el Madrid de su obra el artículo de Serra Prieto en *Bifurcaciones* da unas claves importantes.

nuevas posibilidades de sentido. El uso que se hace de estas imágenes es diferente: En la primera aparición sirven prácticamente de introducción y dan juego a la casi habitual estructura de secuencias que comienzan en esta película con una actuación musical, ya que su sonido se usa a posteriori prácticamente toda la secuencia. En la segunda aparición en pantalla lo que más interesa es la consigna que cantan: “Todos a la calle” y que, además de introducir un tono festivo, ahora ya casi al final, cuando se decide el traslado a los barrios y el desalojo de Sol, refuerza la importancia de no bajar la guardia y continuar con la lucha.

De este modo, la imagen se encuentra al servicio de la expresión, como ya lo hiciera en otras de sus películas, pensemos en *Casas Viejas* de Andalucía un siglo de fascinación, en la que también se repiten las imágenes de unos ancianos que recuerdan a los personajes de las fotos que tienen entre manos. La rigurosidad de la imagen, del documento, de la realidad se supedita al juego sensorial y a la creación emocional que nos propone el realizador.



Gr.8 Estructura narrativa *Libre Te quiero*. Elaboración propia.

En el gráfico anterior, que representa la estructura narrativa de la película, observamos un primer nivel temático: el desarrollo del 15-M, y, por otro lado, una serie de subtemas que, según la duración de que gozan en pantalla, así como, la frecuencia con la que se recurre a ellos, delimitan la importancia que le concede el director. Una jerarquización de los mismos no está prevista, pero que existe cierta interdependencia semántica relacionada con la propia trayectoria del director y, sobre todo, con las inquietudes e intereses del mismo, no puede dejarse a un lado. De este modo, puede hablarse de tres temas fundamentales: Primero, El movimiento 15-M: que englobaría Nacimiento 15-M, Día a día en Sol, Marchas indignadas y Ocaso en Sol, segundo, la represión policial y tercero, la pasividad de los que no participan. La represión policial, tema recurrente en Madrid, la reunión y la diversión o entretenimiento de una sociedad española que tantas veces ya retrató en sus películas juegan un papel primordial en la conciencia y subconsciencia de este filme. Este gráfico por tanto facilita el reconocimiento de la ordenación del contenido en la película mientras que no perdemos de vista los temas en torno a los que gira la cinta. Igualmente permite reconocer la cronología con la que se organizan los hechos y la cantidad de minutaje aproximada dedicada a cada tema, puesto que en ocasiones apenas poseen una secuencia en el filme frente a otros temas a los que se recurre frecuentemente. El nombre otorgado a los temas responde al contenido de las mismas, en ningún momento existe un rótulo o intertítulo que divida el documental en capítulos. A continuación, comenzamos con el análisis de los recursos con los que el 15-M se cuenta a sí mismo en esta película.

Las bases de la visión del 15-M: los discursos, las pancartas

La democracia directa pasa por la participación abierta y horizontal por lo que los parlamentos, los discursos y las intervenciones son parte fundadora del propio movimiento y de los modelos propuestos por el mismo. La asamblea es el lugar en el que tienen cabida, pero en el documental que nos ocupa, los discursos son unidireccionales y no encuentran apenas reproche o debate, como ocurre en el caso de la película de Alfonso Amador o de George.

Aquí los discursos poseen una función redentora y un tono fundacional en el que no existe lugar a dudas y confirman esta idea de autorreferencialidad para la que son dispuestos en el documental. El 15-M se autoexplica y Basilio Martín Patino relaciona lo que oímos con lo que vemos creando simbologías, si no nuevas sí complementarias.

El primer discurso¹⁵¹ que oímos cuestiona el sistema establecido y genera un orden de prioridades para el movimiento 15-M que pasa por el reconocimiento de los fallos que comete la sociedad al dejar de tener como referencia el lugar que ocupa el ser humano en la tierra. La plaza y Madrid se confirman como ciudades en las que se concentra todo aquello que atenta contra la naturaleza y al mismo modo como lugar de encuentro para combatirlo: “Crecemos sin pausa queremos ser infinitos en un planeta finito y eso no es posible. La solución no pasa por hacer más limpio el modelo de vida actual, la solución pasa por integrarnos” (00:05:28-00:05:41). Esta visión sostenible y ecologista se contrapone visualmente con un cartel de publicidad de cosmética en la plaza. Como se observa en los fotogramas siguientes, éste sufre una aplaudida evolución a través del despliegue de una foto en las que las orejas de Micky Mouse y el símbolo del Euro en la frente de Heinrich Himmler nos advierten del significado de tales anuncios publicitarios. Estas imágenes no aparecen de forma consecutiva, entre el visionado de ambas observamos lo que ocurre en la plaza, la cámara se mueve sobre sí misma, el espectador parece encontrarse presente. El ángulo ha cambiado, se ha hecho de noche y ambas imágenes cobran a través de las luces y sombras su carácter más persuasivo.



Fig. 87 El despliegue de la pancarta sobre la inmensa valla publicitaria de Sol se convierte en uno de los primeros momentos de júbilo común en la plaza. (00:05:21)



Fig. 88 A partir de entonces la pancarta queda como símbolo de toma de la plaza. (00:05:36)

El primer fotograma muestra el proceso y, en el segundo, vemos el resultado, este último ocupa más tiempo en pantalla y nos permite reflexionar sobre la resignificación que se genera de los símbolos entre ambos rostros. El saludo fascista a los dictadores al

¹⁵¹ Los discursos primero, cuarto y quinto citados durante este apartado se encuentran completos en el anexo correspondiente en el apéndice.

servicio del dinero queda eliminado: “No nos representan” se lee al pie de la pancarta. La imagen de una sensual Paz Vega ridiculiza aún más la figura del aparato militar utilizado constantemente para cualquier tipo de alegorización del fascismo radical, representado ahora por la propaganda capitalista cuyo máximo exponente sería EEUU a través de las orejas de Micky Mouse. El resto de imágenes a continuación sirven de ilustración de la plaza y la expectación puesta en la acampada: la estatua del oso, símbolo de Madrid, la variedad y número de sus participantes en panorámicas que recorren los confines de Sol así como, la repercusión mediática del movimiento al observar cámaras, en las azoteas, en los balcones, a pie de calle, el furgón de rodaje para la televisión y numerosos camarógrafos. Hay una pancarta que dura más tiempo en pantalla durante esta secuencia que reza: “Contra el capital, placer anal”. Este eslogan pone de relieve la importancia de abrir otras vías de exploración para llegar a nuevos puertos e independientemente del género, estas no deben estar relacionadas con ningún fin fructífero, sino, y únicamente el proceso, ya representa el avance. A la voz que lee el discurso no la vemos hasta la mitad del mismo y mantiene su figura durante bastante tiempo en pantalla. El sonido intradieгético del bullicio y los aplausos siempre queda en un nivel inferior al del discurso.

En el siguiente plano observamos a un grupo que corea “Esto no se acaba con las elecciones” mientras un chico acompaña tocando la canción del PP. La acampada se mantuvo en Sol durante la jornada de reflexión, día en el que se rueda este plano, a pesar de que el gobierno de Esperanza Aguirre exigiera el desalojo de la plaza. Pero el PP conseguiría mayoría absoluta en las elecciones. El 15-M no se acaba con las elecciones, pero el PP tampoco se acaba con las elecciones y la dictadura del capital tampoco se acaba con las elecciones. Parece sencillo establecer esta lógica que se establece entre las imágenes y que relaciona directamente: Dictadura, fascismo, liberalismo a través del Euro, Partido Popular, elecciones y que estas no han acabado con nada de lo anterior. Esta transición visual de escasos diez segundos de un grupo liderado por un flautista que toca la melodía del PP da lugar al siguiente discurso.

El segundo discurso continúa con la repercusión del movimiento a nivel mediático y la visibilización del mismo como la referencia mundial de la resistencia y la lucha actuales, así como forma de presión necesaria para el pueblo. Se trata de un discurso motivador más que de representación del movimiento pero que a su vez funciona aquí para conocer el modo en que se llevaban a cabo las intervenciones en la plaza:

Queramos o no, hemos convertido esta plaza en un símbolo mundial de resistencia que es seguido y apoyado desde muchos lugares del planeta. La historia reciente nos dice que una reunión acampada es la mejor forma de presión de la que el pueblo debe disponer. Ahora es el cuándo y aquí es el dónde. Sin prisa, sin miedo. (05:52-06:13)

Las imágenes muestran otro momento de la acampada: se hace de noche y la multitud sigue congregada. El compromiso con la realidad y la sociedad española pasan por la reunión en el momento presente: un lugar de encuentro, relación y libertad en los momentos efervescencia de mayo. En este caso también observamos al lector del discurso y el sonido sigue intradieético.

El siguiente discurso continúa sin imágenes ni sonido de transición, esta vez lo único que cambia es la persona que lo pronuncia. La posición que se defiende es la misma, pero como además se suceden secuencialmente, esto genera aún más una sensación de correspondencia entre ambos:

La ciudad de Madrid ha quedado marcada para siempre como símbolo de la ciudadanía, de la política de abajo a arriba, del asamblearismo, de la autogestión del espacio, símbolo de encuentro y resistencia del que millones de personas se sienten orgullosas. (06:13-06:25).

Se trata de una voz masculina que ahora ni siquiera vemos en pantalla. Se retrata el movimiento en la calle, en la plaza aún de noche. La espontaneidad de la que hablaba Martín Patino a la hora de grabar se convierte en una suerte de diferentes escenarios que ocurren en paralelo. En cada esquina de la plaza había personas reunidas mientras que los discursos tenían lugar: montando las tiendas, fotografías retratando lo que ocurría, personas haciendo uso de lo público y otras tan solo platicando.

El cuarto discurso sirve de ejemplo del modo de actuación de la acampada ante los problemas que iban surgiendo, en el caso concreto, ante una queja de la asociación de empresarios de la zona centro pidiendo el desalojo de la acampada. Se plantea el problema, se propone una mediación desde el grupo de Legal y se lleva a la asamblea. Este discurso actúa de descriptor del movimiento al retratar el modo en que se reacciona, relacionando la respuesta de la acampada a la reclamación de la queja por parte de los comerciantes con las bases e ideología del movimiento. Martín Patino además de ilustrar el día a día en la acampada, refuta lo planteado por los empresarios en plano sonoro a través de la imagen.

Este discurso es fundamental porque el acompañamiento visual genera una suerte de significados por contraste que ponen en entredicho las palabras de los comerciantes y refuerzan las del 15-M. Esto quiere decir que mientras oímos un discurso vemos la situación contraria en pantalla. Hay ciertos momentos clave en el mismo. Uno de ellos, tiene lugar cuando ridiculiza a la asociación de comerciantes, al mostrar en pantalla las casas de compra-venta de oro que tanto han proliferado durante la crisis en las grandes ciudades (Véase el Fg. 89) o cuando se muestra al espantabanqueros, mascota y figura símbolo del movimiento 15-M mientras se habla de “los citados banqueros” (Véase el Fg. 90).



Fg. 89 Comerciantes de Madrid. La extensión de las casas de adquisición de oro durante la crisis ha llegado al centro de la capital. (00:28:08)



Fg. 90 El Espantabanqueros simboliza uno de los postulados más relevantes del 15-M contra el terror financiero.

El discurso continúa así:

Entendemos que la estética de la acampada puede no ser del gusto de todos, pero lo cierto es que tampoco es del gusto de un importantísimo sector de la población la estética y la ética de los grandes centros comerciales establecidos por imposición en el centro de nuestra ciudad con apertura todos los domingos del año. Estos comercios tienen el privilegio de estar instalados en una zona declarada por parte de la Consejería de Economía y Hacienda de la comunidad de Madrid de zona de gran afluencia turística beneficiándose así los intereses de los grandes frente a los pequeños también en el ámbito comercial, provocando con su dinámica, ellos sí, el cierre de miles de pequeños comercios de los barrios de nuestra ciudad y expulsando al paro a miles de personas. (00:18:13-00:18:55)

Estas casas de compra –venta de oro en la calle Carretas lugar de prostitución ilegal se relacionan con la desesperada situación en la que se encuentra la ciudadanía española y que, escasamente, pueden verse identificadas con la asociación de comerciantes de la zona centro. El espantabanqueros puede no ser del gusto o de la

estética de todos, pero su poder se relaciona con la ética de quien protege al pueblo de la voraz élite financiera. Su aspecto, de todo menos temible, ofrece una visión de nuevo pacífica de la acampada, con un juego lingüístico y con apariencia también de juego para niños. El espantabanqueros fue construido con material de desecho: botellas de plástico para las manos, perchas para el cuerpo-cola y rollos de cinta para los pelos. Estos al moverse con el viento reflejan la luz del Sol en todas direcciones y podía verse desde lejos: “Dejad k los bankers se acerquen a mí” se leía en el cartel que tenía a su lado, en referencia siempre irónica sobre su poder de espanto. Hoy en día se encuentra custodiado en la asociación “3peces3”, la cual se encarga de preservar las pancartas, carteles y obras de arte generados en la plaza de Sol.

Otro momento clave del espacio dedicado a este discurso se relaciona con la insalubridad en la plaza de la que también se quejaban los banqueros. La cita completa de respuesta inmediatamente después dice así: “Pues lo cierto es que no se interrumpe en modo alguno otros servicios públicos de vital importancia. Ni el tráfico ni las entradas a los comercios, los citados empresarios afirman estar indignados por la situación de insalubridad de la zona.” Mientras oímos esto se muestran las imágenes de una acampada limpia y personas que se hacen cargo del mantenimiento de la misma. Otra imagen de contraste funciona al mostrar la entrada y salida al metro y el movimiento de mercancías por la plaza en contraposición a las razones que marcan los comerciantes para desalojar la acampada por la obstrucción de la zona a los servicios mínimos de la comunidad de Madrid. Este tipo de mecanismos antitéticos son muy comunes en el cine de no ficción del realizador salmantino, tráigase a colación: *Canciones para después de una guerra* o *Caudillo* en las que irónica y poco complacientemente se vinculan las imágenes históricas con otros sentidos artificialmente pronunciados a través de la música o de imágenes superpuestas¹⁵².

El quinto discurso tiene gran potencia para perfilar a los participantes de la acampada y sirve, al final, como introducción de la siguiente secuencia. En este discurso conocemos la visión que de ellos mismos tienen los participantes del 15-M y las bases que los unifican a pesar de las diferentes acepciones que les pueden ser asignadas por oposición al poder establecido. La denuncia de aquellas cuestiones de relevancia para el

¹⁵² Aunque nos permitamos hacer comparaciones con obras maestras anteriores del director, hemos de dejar claro que el nivel de complejidad narrativa de *Libre Te quiero* en nada se aproxima a las películas nombradas anteriormente así como tampoco a sus últimas obras de ficción. El uso del montaje que lleva a cabo en este caso, sin mantiene líneas paralelas con su trayectoria fílmica prescinde de cualquier tipo de documento de archivo, testimonios o entrevistas, recursos que conforman la naturaleza patiniana de su (no) ficción.

movimiento conforma aquello que los une frente a la élite y el uso que éste hace de la fuerza a través de la represión social:

Por eso, la mayoría acudimos a la convocatoria del 15 de mayo, para intentar cambiar este sistema por algo más justo y equitativo. Pero ¿Cuál fue nuestra experiencia? Represión por parte de los cuerpos de seguridad del estado. Ver como la policía que se supone que está para mantener el orden y la paz social pegaba impunemente a quien estaba a su alcance. Ese terror que utilizan para defender a los banqueros, políticos y grandes empresarios. (00:25:46-00:26:13)

En este caso, el plano visual ofrece una traslación de la asamblea en directo completamente diferente, se trata de imágenes grabadas el mismo día: llueve en Sol. La necesidad de unas gotas de agua que humedezcan a los participantes en un día de calor en la plaza parece encontrarse lejos de la represión violenta. La multitud sentada aguarda a las *aguaoras* y disfruta de rociarse con los esprays habilitados para ello. Tanto las imágenes como el agua caen en la población como ingredientes necesarios para los brotes nuevos ante un sol fuerte de primavera. El discurso pierde su valor ante una población indefensa y, sobre todo, sin intenciones violentas.

Tras estos cinco discursos tenemos la imagen del movimiento 15-M claramente marcada: primero a partir de las bases del mismo, la razón primera por la que la lucha es necesaria, segundo a partir de la forma de actuación del mismo y tercero, con una descripción de los participantes. A nivel visual la descripción ha avanzado sobremanera puesto que refuerzan el plano sonoro y, no solo ilustran lo que se oye, sino que actúan ejemplificando, reforzando o refutándolo. Estos discursos se oyen durante la primera parte del documental y conforman la estructura cronológica de la que se hablaba anteriormente.

Este apartado dedicado al discurso no se visualiza como un eje o un bloque aparte, sino que funciona como sutil hilo conductor de lo que se observa en pantalla y en ocasiones es transformado desde la ironía de las imágenes en nuevos significados. De este modo, los discursos se hilvanan entre sí a través de transiciones de momentos festivos o por el contrario actúan ellos mismos de conectores y reflexivos de las imágenes anteriores o mostradas a continuación. Se trata de un modelo asociativo que permite la reflexión en torno al movimiento, así como la visualización estética del mismo de un modo directo, usando los propios recursos que ofrece el documental. Además, permite una visión panorámica de lo que ocurría en la plaza, como puede observarse a través del análisis visual por fotogramas, la variedad y cantidad de imágenes que se tienen es mucho

mayor. Igualmente puede ponerse de relieve la potencialidad que tiene el documental como ejercicio de realidad. Ejercicio de recomposición de lo vivido escogiendo trozos de la misma para la articulación de un discurso sobre el movimiento y que reintegra discursos anteriores.

Los planos pancarta

Para el movimiento 15-M las pancartas y los carteles cobraron especial importancia. La creación y el pintado de las mismas ocupaba también un espacio primordial del día a día en Sol. Por un lado, los carteles y sus consignas reforzaban los cánticos y fijaban la información extraída de las asambleas, sobre todo en los comienzos. Por otro lado, se usaban durante las manifestaciones y constituían, en el caso, por ejemplo, del izado o colgado de las más grandes, verdaderos acontecimientos en la plaza, como se ha presentado anteriormente mientras observábamos los fotogramas 85 y 86. Se trata de otro modo de ocupación del espacio, de un fondo reservado a la resignificación de lo público, en este caso de la Puerta del Sol y de sus edificios. Se trata de la mostración del nuevo orden posible a través de la visibilización de las consignas y del uso de un lenguaje y unas técnicas creativas determinadas por el presente sociohistórico, que conforman el panorama visual del 15-M.

Para la representación del movimiento, la puesta en pantalla de las pancartas ocupa un espacio fundamental en todos los documentales del corpus, pero en *Libre Te quiero*¹⁵³ se hace un uso aún más intenso de los mismos que en el resto y se convierten en grandes portadores de información y de precisión frente a la banda sonora, lo cual perfila tres funciones diferenciadas: primero, ratifican e ilustran la información que se oye y también le añaden información adicional, segundo, contrastan la información oída y tercero, parodian la información ofrecida en la banda sonora. En las imágenes que observamos durante la exposición de los discursos tenemos ejemplos suficientes para ratificar estas funciones. De este modo, se le adjudican unos recursos expresivos que generan significados nuevos en la relación que se establece entre la banda sonora y la visual.

¹⁵³ Importante recordar la fuerte atención que ya le presta Baislio Martin Patino a los carteles en la película *Un paseo por los letreros de Madrid* (1968) donde se hace un recorrido por la capital a través de la composición fílmica haciendo uso de letreros y carteles.

Se trata este, de un rasgo que se registra en otros movimientos sociales pero que, en especial durante los acontecidos en esta década y en el caso especial el 15-M, tienen un significado añadido y una correlación directa con las características tecnológicas de la información del momento presente. Las pancartas además se conforman como un gesto creativo, las marcas lingüísticas se acercan a giros lúdicos del idioma y experimentan con la forma hacia lugares de connotación expresiva en los que las revueltas semánticas son de gran contenido simbólico, cultural e histórico¹⁵⁴. Es importante recalcar, acercándonos a palabras de Ángel Luis Lara (2012) “la ironía constante y la huida de la trascendentalidad clásicamente otorgada a la política” que constituyen pilares fundamentales del imaginario lingüístico y visual quincemayista. Pongamos como ejemplo: “No hay pan, pa tanto chorizo”; “Hay Botín pa Rato”; “Vuestra deuda no la pagamos”, o “Españoles, la democracia ha muerto” otra versión sería “Españoles, Franco ha vuelto”.

Se trata de referencias culturales e históricas muy relevantes en relación al imaginario español. El uso de la palabra “chorizo” para “ladrón”, para los políticos corruptos en este caso y la falta de pan para poder tragar con ellos por parte del pueblo y, sobre todo, la incapacidad del mismo para alimentarlos con su esfuerzo, es decir, con los impuestos públicos recaudados para otros fines y no para el beneficio personal de los mismos, da gran muestra del juego con el lenguaje. Por otro lado, la referencia histórica del segundo ejemplo al anuncio público por parte de Carlos Arias Navarro de la muerte del dictador Franco pone de relieve la presencia del conflicto armado y la dictadura aún existente en la sociedad española y la recurrencia al tema durante las movilizaciones¹⁵⁵, así como en el caso de “Hay Botín pa Rato” en relación al ya difunto director del Banco Santander y al condenado por corrupción Rodrigo Rato. Las constantes, relacionadas con momentos anteriores ponen de relieve el paralelismo de la situación actual, una dictadura de los mercados y los poderes financieros en comparación y tras la dictadura de Franco. Igualmente, en las consignas plasmadas en los carteles también se encuentra mucha información contenida con respecto a la necesidad de retomar el debate en torno a la transición que hace el movimiento 15-M.

¹⁵⁴ Para más información sobre los paisajes lingüísticos quincemayistas consultar el artículo de Martín Rojo y Díaz de Frutos de 2014.

¹⁵⁵ A este respecto y de forma general existen de 2014 un brillante texto de Germán Labrador Méndez que pone al descubierto la recuperación histórica de la Transición que hace el 15-M en sus representaciones y una valiente aportación de de Kostis Kometis que pone de relieve diferentes creaciones culturales.

Asimismo, las pancartas se relacionan con el medio online, el florecimiento de Twitter y de la instantaneidad de los mensajes y la necesidad de pautas cortas para los *hashtags*. Tanto las imágenes de las pancartas, tremendamente representativas, como el uso de las consignas para la repercusión de la acampada en la web a través de la mensajería instantánea hacen, por un lado, que el contenido sea más fácilmente comunicable y a la vez, son notorias o representativas de la forma de comunicación, para la que la fluidez y rapidez son requisitos fundamentales para la generación de informaciones actualmente. La comunicación y la información se traduce en mensajes breves y directos muy actualizados, con dobles sentidos e irónicos. Las extensas noticias de opinión pasan al plano reflexivo, a una lectura que ocupa un lugar alejado de la convocatoria y la realización en directo de los acontecimientos de la realidad social noticiable. Por último, las pancartas permiten trazar un hilo conductor del propio desarrollo del movimiento y se erigen como marcas culturales propias del 15-M, adoptadas como marcas fílmicas en las obras documentales por su poder explicativo y que actúan junto a los discursos tratados en el apartado anterior como formas de autorreflexión.

La luz del 15-M, planos y paneos

En este documental se observan diferentes colores relacionados directamente con la realidad que imponía el rodaje en Sol. Por un lado, la luz del día, fuerte y brillante, así como generadora de grandes contrastes y sombras. Esta luz se relaciona con el desarrollo de la acampada y con momentos de felicidad y encuentro, aunque también con las imágenes de la represión policial en Barcelona, por ejemplo. La expresividad que se consigue en ciertos fotogramas con el uso de los rayos de Sol como influyente pictórico son fundamentales para conocer al movimiento 15-M como el movimiento de Sol.

Por otro lado, cuando los planos son grabados de noche la luz es cálida, las luces de las farolas poseen un tono anaranjado y, por lo general, representan momentos festivos o de discursos en los que se refleja la intención de permanencia de los manifestantes.

El tono más frío de la película se halla bajo las carpas. Se trata sobre todo del momento descriptivo de la secuencia siete en la que vemos la vida bajo los toldos. Los plásticos color azul que se utilizaron como techo para la cocina o la biblioteca tiñen a aquellos participantes retratados debajo de los mismos y, consecuentemente, generan una textura sino invernal, puesto que la vestimenta de los presentes lo impide, sí que

diferencia claramente una suerte de interiores en la misma plaza. Si de algún modo, estas generan una nota discordante con el color de Sol, es primordial recalcar que esa luz es proyectada por el mismo y que las capas representaban un espacio para refugiarse de los rayos: para resguardarse y tener momentos de intimidad e individualidad. De refugio y de frescor frente al sol directo.

Otra marca de luz a recalcar también es aquella que se les brinda a los retratos. Se trata de unos planos que poseen un modelo cuyo rodaje, a pesar de la espontaneidad, posee también cierta cautela y, sobre todo, goza de un ritmo más pausado, más reflexivo y estéticamente cuidado. Estas características se dan independientemente de la luz, aunque sobre todo tienen lugar durante el día, puesto que los rostros son dulcificados por tonos realistas. Igualmente, la luz del día permite la definición de las líneas mientras que las tomas nocturnas se encuentran en ocasiones pixeladas o faltas de enfoque. Los manifestantes irradian felicidad, juegan, se relacionan entre ellos, prestan atención a lo que se dice en las asambleas y se encuentran serenos, lo cual se recalca con una luz de acompañamiento y gratitud. La relación que establece la cámara con los participantes es de confianza, esta es considerada como una herramienta de participación ciudadana y, consecuentemente, de apoyo al movimiento. La luz y los tonos son de la luz de un sol que cae en la tarde y que aproxima a los participantes al espectador en una experiencia de complicidad. En los retratos apenas tenemos sombras y, estos nos advierten del paso de otro día, del mantenimiento de la acampada en sol y del estar y compartir desde la reflexión y la fraternidad. El fotograma 91 muestra el ejemplo de una mamá con su niña cantando las consignas del 15-M. El tono es de juego y de distensión, de compartir y estar unidos, de participación en la multitud y en igualdad y simboliza de nuevo la fraternidad como elemento inherente al 15-M.



Fig. 91 La alegría compartida, los infantes y las madres comparten momentos de juego en la plaza. (00:19:51)

Fig. 92 La mirada atenta, de quien sabe estar siendo observada y permitirlo conscientemente. (00:02:13)

El siguiente fotograma (92) retrata a una chica en una manifestación por Prado mientras esta observa fijamente la cámara. Es símbolo de escepticismo, reflexión y a la vez confianza pues durante varios segundos apenas retira la mirada del objetivo fotográfico. El resto de los individuos componentes de la imagen no nos interesan, se encuentran fuera de foco. Aunque también nos miran, la protagonista en su incertidumbre nos hace reflexionar sobre el poder de la cámara, el espacio de los medios en la Asamblea y en la confianza depositada en los camarógrafos en pos de la comunicación del movimiento. Estos retratos que normalmente tienen un carácter colectivo, pues los manifestantes apenas se encuentran completamente solos en pantalla, se erigen también como planos característicos pues extrañamente se encuentran solos, pues nunca te encuentras solo en la acampada. En suma, debe retomarse la luz del sol, la luminosidad como un símbolo constituyente de este documental. Esta, que nos acompaña durante casi todo el metraje hace homenaje a la plaza del mismo nombre, de la cual irradiaban nuevas ideas y nuevos compromisos cargados de brillo con fines de cambio. Las personas que componen el relato se hallan también modeladas por esta luz y cargadas de esta energía para el futuro.

¿Estética de la urgencia?

A pesar de las condiciones de rodaje, el movimiento 15-M tiene una nítida y cuidada imagen en este documental. Cuando en pantalla se tienen discursos espontáneos o espectáculos en la calle dependientes del rodaje urgente, cámara en mano, desde ángulos aberrantes o con cierta lejanía con respecto al hecho, parecen generar en ciertas ocasiones sensación de discordancia con lo que se muestra en pantalla. El temblor de la imagen, el movimiento e inestabilidad de la misma, así como la angulación denotan la espontaneidad con la que el rodaje tiene lugar. Estos planos se encuentran, por lo tanto, en búsqueda activa de lo que sucede en la plaza. No se trata de planos sujetos a la realidad que lo rodea si no que se mueven con ella generando una visión activa del movimiento.

Al contrario, los planos más cuidados o quizás aquellos que no se corresponden con la estética del 15-M y que, además, generan una estética profesional y selecta al documental son aquellos que, aunque no siempre, sobre trípode ofrecen fotogramas de rostros y de detalles encuadrados. De nuevo la realidad se supedita a la expresión. Presentados como imágenes de verdadera inquietud estética aportan una estilización de la película menos presente en la mayoría de los documentales. Es de relevancia recalcar

el hecho de que para el rodaje se usaron cinco cámaras y que, en varios casos, tenemos diferentes planos del mismo hecho lo que facilita un montaje múltiple y una visión en ocasiones omnisciente. Ejemplo representante de ello se encuentra quizás en la secuencia basada en el recurso fotográfico para retratar a las chicas que se estaban bañando en la fuente. La cámara se para en una serie de fotogramas mientras oímos disparos fotográficos. Retiene la imagen y detiene de este modo nuestra mirada para, con una luz centelleante que traspasa las gotas de agua como si de cristales se tratase, recalcar una inusitada belleza en Sol (Véanse los fotogramas siguientes). Al uso del agua de la fuente para la higiene diaria se le otorga gran carga simbólica: la belleza del cuerpo femenino, el agua y el lavado como momentos de intimidad y de relación con la naturaleza, con los orígenes y la diversión, el compartir y la fraternidad entre mujeres, es aquí donde el uso de los recursos públicos sufre una resignificación positiva.



Fg. 93 El baño en la plaza I
(*Libre Te quiero* 00:11:10)



Fg. 94 El baño en la plaza II
(*Libre Te quiero* 00:11:15)



Fg. 95 El baño en la plaza III
(*Libre Te quiero* 00:11:22)

Los numerosos paneos horizontales que se observan en la película, recurso descriptivo muy usado en el documental de naturaleza y que ofrecen normalmente una visión inclusiva de lo que ocurriría en paralelo en la plaza, ofrecen imágenes de la magnitud del acontecimiento, de lo humano, instintivo y natural del mismo. Ante las preguntas emitidas a la audiencia se recoge la decisión u opinión de los asistentes de manera que se puede observar el consenso o la paridad a la hora de la toma de decisiones, vemos al público que baila frente a los músicos que tocan en el escenario o tenemos imágenes simultáneas del día a día, mientras vemos también a la Asamblea.

Al final del filme hay un paneo vertical en un *time lapse* cuya angulación en picado, tomado probablemente desde el edificio de Tío Pepe, que nos muestra la inmensidad de la acampada en la plaza del Sol. Comienza en la plaza, pero conforme el día se va echando, dejamos de ver la acampada para ir subiendo por los edificios. Al caer la noche comienzan a estallar fuegos artificiales (véase el Fg. 96) y al final, el cielo nocturno se muestra prácticamente a la misma altura que la cámara mientras la exaltación

de la fiesta estalla con gran variedad de colores en el horizonte madrileño. El ocaso es presentado como final de ciclo y es motivo de felicidad. Los presentes son retratados como conjunto y como todo, como unanimidad. La identidad del movimiento pasa por la concentración de los participantes y la importancia de lo común frente a lo individual, conseguido al final con esta imagen y remarcado con la representación de la alegría y felicidad a través de los fuegos de artificio añadidos en postproducción.



Fig. 96 La plaza de Sol iluminada por los fuegos artificiales.
(*Libre Te quiero* 00:58:11)

Ello se relaciona con la cercanía de su filmografía a las tradiciones populares españolas. Como ya hiciese dos décadas antes en su película *La seducción del caos* (1990) hablando sobre las elecciones y luchas norteamericanas y con la voz de Adolfo Marsillach en el papel de Hugo Escribano. Las campanadas a finales de año, las verbenas de los pueblos y las ferias locales suelen obsequiar a sus asistentes con fuegos artificiales, o bien como inauguración o bien como cierre. Los fuegos artificiales aquí tienen sendos sentidos, por un lado, suponen la inauguración de un nuevo momento histórico para España, de una revisión del sistema, de ruptura para dar comienzo a algo diferente y por otro, retransmiten el cierre del documental, el colofón final con la representación mayor de alegría: las fiestas del pueblo. El 15-M es algo que desprende luz en la oscuridad, pero también una de efímera duración.

Los retratos familiares: Apología del fracaso

Una familia acomodada, una pareja homosexual, familias al completo con las diferentes generaciones, hasta catorce fotografías muestran las diferentes realidades familiares en España y la lejanía con la que esa otra parte de la población española se

relacionaba con el 15-M a pesar de tenerlo a puro grito y a pie de calle. Estas imágenes son la contraposición a la fiesta del pueblo. De una artificialidad y cadencia inusitadas apenas duran en pantalla, pero suponen una absoluta ruptura estética y formal con el resto del material audiovisual. Del mismo modo, cuando las imágenes consiguen abstraer al espectador y casi olvidar al movimiento, la ironía con la que la media sonrisa muda se presenta frontalmente a la cámara provoca cierto reconocimiento y autenticidad que ponen al descubierto el juego del director con el espectador (Martín Patino 2013).

De este modo, la artificiosa realidad reluce únicamente cuando se contrapone a la verdad proclamada por el 15-M. La propuesta de Martín Patino se basa en la conciencia de componer una realidad que ya para él se declara errónea y, a la vez, auténtica, real en esa relación indisoluble con la reflexión dicotómica presente en su trayectoria: ficción-realidad, presente-pasado, memoria-historia, verdad-falsedad, distintas generaciones...etcétera.

Véanse las imágenes 97 y 98 las luces frías que conceden un tono azulado a los rostros retratan poses creadas para la foto en las que las constelaciones familiares se delatarían extremas luchas de fuero interno.



Fig. 97 La familia posa en el salón mientras que enmarcada vemos la lucha en la calle y banderas republicanas. (00:22:00)



Fig. 98 La familia posa delante del cartel mientras que a través del cristal de la ventana contigua se observa y se oye una manifestación en la calle. (00:23:18)

La felicidad con que se acerca al movimiento 15-M en la calle hunde sus valores en esta secuencia para, al fin y al cabo, ensalzar lo contrario y mofarse sarcásticamente de aquella, según él, enajenación mental que sufría aquella otra capa social que no se veía identificada con el movimiento y que representaba para él los valores contrarios a los quincemayistas. Pero esto no ocurre de manera consciente sino más bien a través de la pasividad y desinterés.

El estatismo con el que se sitúan en sus esferas de la cotidianidad doméstica chirrían ante las manifestaciones y sentadas que se observan a través de huecos escogidos para mostrar la calle, bien una ventana en el salón, bien la televisión o una pared del comedor. La no participación en el teatro ruidoso que se vive en la calle parece ser vivida por los protagonistas de la imagen con cierto orgullo y clarividencia ante hechos que deben pasar desapercibidos en una realidad de la que no se sienten parte, como si no formara parte de sus vidas. El 15-M se experimenta como un alboroto, el ruido y lo extravagante lo que se sale de la norma y genera escisiones y, por lo tanto, posible inestabilidad. Ello ante una superficie de falsa indelebilidad que mantenía el gobierno español con promesas de recuperación económica bajo las que se refugiaba la población inactiva.

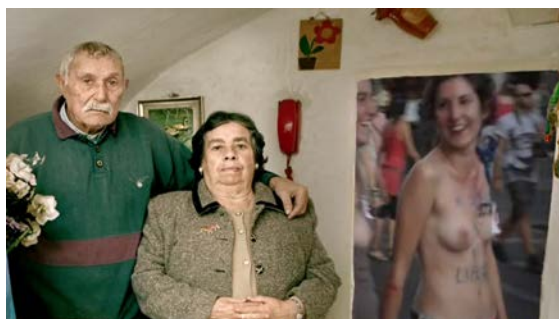


Fig. 99 La revolución rural, una familia posa a luz de flash mientras que en un cuadro vemos una manifestación en Madrid. (00:23:09)



Fig. 100 La diversidad en la familia, la televisión no muestra fútbol sino a las manifestaciones en la calle. La niña rompe los estereotipos que cumplen sus pequeños parientes. (00:23:55)

Además, se trata de las únicas imágenes en interiores del documental. La rigidez y frialdad de los personajes en la comodidad de sus asépticas “cúpulas de aislamiento”¹⁵⁶ que representan sus hogares acomodados los distancian aún más del pueblo que se reúne en Sol. Estas cúpulas de las que se habla en el documental se refieren a los lugares en los que se agazapan, toman decisiones y se refugian aquellos que se encuentran en el poder. Suele hablarse de cúpulas de poder como algo reducido, en lo alto y parece que esta terminología pudiera reconocerse también en estas casas. Parece que la realidad que se propone en la plaza pasa por delante de sus ojos y se desliza por dentro de sus oídos pero no queda retenida en ningún momento ante la hierática posición con la que posan para la

¹⁵⁶ Nombre que reciben los espacios inhumanos en los que habitamos creados de espaldas a la naturaleza en el discurso primero de la película.

cámara. En cualquier caso, se encuentran representando un papel que nada tiene que ver con los planteamientos de la puerta del Sol.

El interior se plantea entonces como un lugar para el individualismo y la falta de asertividad, de desencuentro con el otro, de seguridad frente al prójimo por extraño, por exterior, así como, el lugar para la negación de la realidad quincemayista. Una digresión fílmica que hace apología del fracaso al que se aboca esta otra realidad interior española heredera de los tópicos y desconectada de la fuerza de la mayoría en la calle.

Mientras que Sol es calidez, los interiores de las casas son fríos. Mientras que en Sol se representa la multitud, el compañerismo, la solidaridad, el interior es el lugar de lo particular, del desprecio, de la “ignorancia”. En la calle se encuentra el pueblo, en los interiores se resguardan las clases que desean protegerse. En la calle se hallan los rostros exultantes, en los interiores aquellos languidecidos y pálidos a los que se les ha arrebatado el derecho a la fraternidad y a la colectividad.

Como se decía anteriormente se trata de las imágenes más críticas que el director vierte contra la sociedad en su documental. En un intento por representar a aquellos/as que no participaron, por criticar ese mutismo y por añadir de nuevo un motivo de contraste e ironía al filme. A pesar de las críticas que han emergido en torno a este recurso fotográfico, lo consideramos una provocación que si bien, obliga al espectador a cambiar de registro por unos minutos, debe situarse en otra esfera narrativa ante una disrupción tanto visual como auditiva externa al 15-M. El ritmo baja, las impertérritas familias no se pronuncian y la ubicación se vuelve anónima. Se nos plantea así lo contrario a lo que se experimenta en la plaza y se vive como arriesgada propuesta expresiva dentro del corpus documental.

La música para *Libre Te quiero*

La banda sonora posee una doble función en esta película, puesto que estructura y conduce el documental y lo carga simbólicamente en la relación que establece con las luchas pasadas a través de la canción *Libre Te quiero* que se convierte en una voz en off cantada para un documental no verbal. Además de esta canción (extradiegética), los numerosos espectáculos musicales ocupan también un intenso espacio en la narración fílmica y constituyen las marcas de caracterización de las secuencias, o bien como plano introductorio o bien como hilo conductor de las imágenes.

Las bandas musicales o los cantantes que se oyen siempre son trasladados al plano de la imagen, sea al comienzo o al final de la canción. De este modo, la connotación de la imagen le devuelve ese carismático tono positivo a los fotogramas que pudieran representar momentos de sobriedad estilística. Para el director, la imagen del 15-M se relaciona directamente con la música y el espectáculo como forma de reunión y de encuentro de los asistentes, la representación de la misma la adopta él de forma directa con los acontecimientos grabados y supone gran parte del film.

Comencemos con la canción *Libre Te quiero*¹⁵⁷. *Libre Te quiero* es un poema del escritor Agustín García Calvo al que le pondrá música Amancio Prada en el disco *Canciones de amor y celda* (1979). Los primeros versos que sirven de modelo dicen así:

Libre te quiero,
como arroyo que brinca
de peña en peña.
Pero no mía.
Grande te quiero,
como monte preñado
de primavera.
Pero no mía. [...]

La relación que Martín Patino establece con el movimiento, como se decía anteriormente, tiene vinculación con una lucha pasada. Esta lucha la asocia él mismo a su estimado Agustín García Calvo, poeta y comprometido, activo en el movimiento 15-M¹⁵⁸ y asiduo en la plaza, y a la versión que del poema *Libre Te quiero* hizo Amancio Prada. La introducción de una canción preexistente crea un nuevo espacio sónico de sentido que atraviesa los significados anteriores a través de los nuevos y del presente¹⁵⁹.

El mensaje, ya descubierto en el título es directo, pase lo que pase, Libre Te quiero España, Libre Te quiero pueblo español, Libre Te quiero juventud, Libre Te quiero 15-M y Libre Te quiero Puerta del Sol. La canción tiene una función mántrica que nos devuelve una y otra vez al recuerdo y a esa generación anterior a la que pertenece Martín Patino y que se encontraba muy presente en la acampada (Martín Patino 2013). Hace referencia a la libertad y parece querer calar en el auditorio hasta ser aprendida y fijada

¹⁵⁷ El poema puede encontrarse al completo en el anexo correspondiente.

¹⁵⁸ Un discurso suyo en directo en la plaza del Sol puede observarse en el documental *Vers Madrid* de Sylvain George, ver página: 125.

¹⁵⁹ La canción ya fue utilizada en 1985 en la película *Los paraísos perdidos* para una escena en la que en el programa de radio "Protagonistas del momento" se introduce a la protagonista, escritora, como alguien libre a semejanza de la canción. Hija de republicanos exiliados habla sobre la relevancia del retorno de los emigrados.

así en la memoria. Además, tiene una función suplementaria en la mayoría de los momentos en que se oye, sobre todo cuando los enfrentamientos policiales en Madrid. Ello nos devuelve, tras momentos de tensión o de grandes esfuerzos informativos, a una especie de estado de desaturación, ligereza y armonía que apunta la imagen como una decoración preciosista desde una distancia de rigor que nos sitúa privilegiados ante los hechos. Como si de cierta ensoñación se tratase, aunque no menos consciente, la lucha policial, el estar en la calle recobran un sentido único: la lucha por la libertad, devolviendo a esta pieza su eterno interés por la dimensión de la libertad en la sociedad.

Libre Te quiero permite la identificación con los indignados, al contrario de lo que ocurría con otras de sus obras en las que la música ironizaba y cargaba de significados opuestos las imágenes. No se añaden por oposición, no se trata en principio de una obra, como las anteriores o de un documental militante al margen, sino que busca complicidad emocional con los espectadores y que retrata, sin cuestionar más de lo necesario, lo que vive en Sol. De hecho, las imágenes que podrían haber sido más críticas o difíciles, con la policía, o el juego llevado a cabo con las imágenes fijas no funcionan como reacción o contraposición. Se corresponden claramente con una alternación de la realidad que distorsiona la visión que construimos del movimiento pero que, sin embargo, no nos interesa de ningún modo como algo paralelo a la industria. No genera notas discordantes con una decodificación alternativa, sino como acompañamiento simpatizante del movimiento y de vinculación con las luchas del siglo XX.

Por último, la música intradieгética tiene una función directa o de empatía con lo que sugiere la imagen. Baña la imagen con una felicidad desbordante y pone ritmo a lo que sucede, tiene una constante presencia en escena que solo se interrumpe cuando hay momentos de represión policial o suena la canción *Libre Te quiero*.

Además, la música supone un pilar reivindicativo quincemayista y para ello nos traslada el ejemplo de las coplas indignadas o la canción de la marcha sur¹⁶⁰ al final de la película, la solfónica o el espectáculo de claqué. La letra añade información y representa los valores quincemayistas, lo cual podría formar incluso parte de cuestiones de autorreferencialidad. Sin embargo, las actuaciones musicales, las canciones y los espectáculos poseen valor descriptivo e incluso, podría decirse, secundario en plano. Interesa mostrar lo que ocurre en la plaza, la felicidad de la gente que se sienta a oír, baila o canta. Posee un sentido descriptivo y de representación del goce en la calle de la

¹⁶⁰ La transcripción de la copla indignada y de la canción de la marcha sur se encuentran transcritas en el anexo correspondiente.

relevancia de la cultura como nexo de unión, pues la música creada en la plaza es en este caso encuentro, la creación cultural se carga de significado político.

En su memoria

Libre Te quiero conecta con el pasado del que su cine es testigo. Martín Patino necesita dejar constancia de lo ocurrido y recuperar aquello que deja al descubierto, realidades políticas ocultas. En todo momento, intentando reconocer en la sociedad española una posibilidad de reunión y reacción frente a la política y realidades conservadoras, crea una nueva memoria en imágenes que deshaga aquella impuesta por lo institucional. Una reacción a sabiendas, abierta a la crítica y expuesta a la desconfianza y no por ello, menos arriesgada. La capacidad con la que se presenta ante los hechos como una forma de interacción y de discreta representación de verdades simbólicas son una característica de su cine ficcional o documental, el uso riguroso de un plano musical añadido de valores extradiegéticos también. A partir de estas, casi, convenciones de su cine, deducimos una línea guía que entreteje una estrecha red de significados en su trayectoria cinematográfica y que lo designan como director de los acontecimientos históricos más relevantes de la historia reciente española: “Yo ruedo para mí, para fijar y compartir algo fuerte e importante que he vivido.” (Martín Patino 2013).

En cualquier caso, la potencialidad y la finalidad de su cine tiene un carácter memorístico. El dejar patente, el reencontrarse con lo creado, la talla de una realidad que inmersa en sí misma solo puede ser pulida para ser representada, recordada y puesta en entredicho: “No lo hice por ningún motivo político, sino por pura satisfacción personal” (García 2012b) aseveraba el director. Quien intentó hacer siempre lo que quería independientemente de su calado comercial o de la crítica.

La intervención militante que se observa en su obra documental tiene menos de reactivación política directa que de constatación de la presencia ante un hecho y de la reflexión en torno a lo vivido, así como de la conmoción emocional según una expresión de aparente no-ficción. “El cine no es un oficio, es una forma de mirar” (Martín Patino 2010: 13:34-13:36) afirmaría para recalcar de nuevo esta determinación que como observador y fijador de la memoria puede adjudicársele al creador fílmico y que se alejaría de una necesidad repolitizadora en primer nivel. En cualquier caso, la verdad que se impone ante los ojos de los demás tiene un carácter subjetivo directamente

proporcional a la identificación del sujeto creador con los hechos perfilados, como se decía al comienzo del análisis.

Esto se relaciona con la estética despojada de la que se hablaba en el capítulo anterior y que, a su vez, necesita de una reflexión ante su representación formal. El seguimiento de la película requiere de un esfuerzo que apela directamente a la emoción, de acuerdo, a un interés contrario en Martín Patino al adoctrinamiento (Martín Patino 2013). La cámara es parte del ágora como herramienta de participación capaz de acompañar, cuestionar y retratar lo ocurrido sin explicar nada, dejando a las imágenes hablar por sí solas, tratando el tema como una plasmación directa y no como un producto terminado, confiriéndole así, gran poder de decodificación al espectador. En este sentido, desconfía el propio director de las películas que intentan hacer testimonio: “En ese tipo de testimonios suele haber una especie de voluntarismo excesivo. Más que voluntarismo, yo diría una manifestación de autoridad, de uno que sube al púlpito y habla a los demás de cómo es la realidad. Moralizando, imponiéndose” (31:20-31:47 García del Pino). La memoria tiene para él un sentido abierto relacionado tanto con el autor como con el espectador, en cuanto a que ambos son [de]codificadores de la imagen del movimiento. Su visión tiene un componente tan alto de júbilo y felicidad ante la identificación personal con el acontecimiento, de diversión durante el rodaje y de libertad creativa por su capacidad de producción que hacen de esta pieza un documental, si no innovador o rupturista, completamente independiente y único con respecto al resto de los pertenecientes a este corpus quincemayista.

Conclusiones: Retroceso al 15-M

Pasando por la aceptación de una estética de la emergencia, al reconocer los parámetros que de ella pueden divisarse en la película, se debe poner de relieve el esfuerzo del director por acercarse al modelo más observacional de las posibles vías documentalistas, y al fin y al cabo, reconocer también su planteamiento personal ante un fenómeno que estalló en su retina y en su corazón como el acontecimiento más emocionante que podía regalarle la vida en aquellos momentos.

Una vez dicho esto y conociendo la sencillez y a la vez, precisión con la que Martín Patino aborda sus creaciones, la película posee una textura que positiviza al movimiento y que lo presenta ante nuestros ojos como una purificación de los valores humanos y de la lucha pacífica en Sol en aquellos días. Esta dulcificación del ambiente,

a través de la tonalidad y la luz, del ritmo a la vez inquieto y curioso, pero sin acelerar lo ocurrido, así como la predisposición de ciertos discursos, consignas y pancartas por un lado y de la música y los espectáculos como conectores fílmicos, por otro, presenta una imagen radiante del movimiento 15-M. Si en *Canciones para después de una guerra*, la textura irradiaba posguerra, en *Libre Te quiero* la textura irradia 2011 en España. La espontaneidad y frescura con la que ocurren los hechos en Sol y el consecuente rodaje contrastan con el cuidado montaje y la superposición de la banda sonora con la repetida canción del homónimo nombre. La humildad y felicidad con la que el propio documentalista se acerca a los hechos y los presenta ofrecen una suerte de acercamiento al movimiento, así como una confraternización con el mismo a partir de una realidad, la del mismo director que conocemos desde hace tantas películas. Esto se encuentra en paralelo con la ironía que lo caracteriza y que añade significación metafórica al mismo.

En esta película, la falta de distinción entre documental y ficción deja de extrapolarse como en otras obras de su trayectoria¹⁶¹ aunque aún quedan retazos. De este modo observamos con bastante claridad ciertos detalles: imágenes fijas, *Libre Te quiero*, el montaje metafórico de las imágenes durante los discursos, el final con los fuegos artificiales. Se trata de artificios a través de los que empuja las líneas informativas hacia espacios de interpretación donde las formas narrativas se conchaban con el movimiento 15-M y con el espectador para mostrar, a través de la imagen, emoción viva. La película se conforma en un espacio abierto e independiente muy marcado por el propio director y su relación con el 15-M.

Se trata de un director político, independiente de la industria, con medios económicos propios, puede trasladar sus ideas sin temer a la censura de la misma y la crítica por lo preconcebido hacia ciertos temas. Además, se pone del lado de los desprotegidos, moviliza el movimiento 15-M a la gran pantalla y ofrece su visión sobre el mismo. Y la memoria producida aquí, como afirma de la Fuente (2014) genera una suerte de recuperaciones acertadas al respecto: “El cineasta comprometido atrapado en un tiempo en constante cambio queda como un referente en el que fijarse cuando se desmoronan todos los órdenes que parecían tan sólidos y confortables” (de la Fuente 2014).

Autores como Bauman que han tachado de ineficiencia política el proceso vivido por el 15-M podrían ver en documentales de esta tendencia una evidencia de la falta de

¹⁶¹ Para más información sobre este aspecto sobre la relación ficción y realidad se puede atender al texto: *El documental y la ficción en el cine de Basilio Martín Patino* de Jorge Nieto (2006: 143).

concreción e ineficiencia de este movimiento: “Durante el carnaval todo está permitido pero terminado el carnaval vuelve la normativa de antes” (Bauman 2011). Para el 15-M la fiesta y la emoción constituirían una suerte de espejismo que más allá del tiempo de duración del acontecimiento no tendría resultado sospechable, el ambiente y la emoción recreadas en *Libre Te quiero* serían un espacio para la artificialidad de la superficie y la falta de sedimento. En cambio, para Basilio Martín Patino esta alegría y emoción son los grandes potenciales del movimiento. La representación de ellos tiene una finalidad clara que se relaciona con las posibilidades que él mismo observaba en una revuelta de este calibre. Es una suerte de reclamo hacia lo anterior. Es el rejuvenecer de una lucha pasada bien conocida por él mismo y que representa a viva voz con la referencia a Agustín García Calvo y a Amancio Prada a través del título y la música. Se trata de un logro en sí mismo por la puesta en común de ideas y porque la sociedad de nuevo se había levantado en pie de combate y se celebraba esta unión de fuerzas.

4.4. Tendencia perspectivista

Esta tendencia da cabida a aquellas obras que pretenden representar una versión acotada del 15-M en su relación a otras temáticas. El 15-M se toma de referente para realizar nuevos lugares del mismo, en relación a otros movimientos sociales, así como a nuevas instancias de sentido relacionadas a través del feminismo, la resignificación de plaza y asamblea o la vuelta a los valores más elementales. Los discursos que se generan en torno al movimiento revalorizan las parcelas del mismo a las que se aplican. El nivel de compromiso con el movimiento traza la biografía activista de los propios realizadores al proponer, una imagen positiva del 15-M, cuya funcionalidad pasa por informar y retratar, dar voz y crear consciencia sin rozar modelos panfletarios.

En esta medida neutralidad, los documentalistas se descubren a su vez en los que llamamos situacionistas en capítulos anteriores, y que responden a la creencia de estar viviendo algo histórico y a la vez suponen un descubrimiento en sí mismos¹⁶². Estos documentales se debaten entre la puesta en circulación de sus documentales en abierto y la de aquellos que priorizan su potencial como obra autorial y lo mantienen privado, lo que se relaciona con la función biográfica y personal que le imprimen sus realizadores.

Asimismo, al cumplir con el cometido limitado y, por tanto, más profundo, que ofrece el centrarse en unos puntos determinados, los documentales brindan visiones relativamente concretas sobre el tema que abordan. Por lo general, la representación del movimiento 15-M se reduce a las acampadas, y la temporalidad del mismo se extiende de forma exclusiva cuando también lo hace geográficamente. El movimiento cobra, únicamente y por ello, sentido porque abarca otras escenas de la realidad que superan a la plaza 15-M aunque siempre se la tenga de referente.

Se trata de visiones creativas, las cuales, aunque en algunos casos hacen uso de los recursos más tradicionales de la puesta en escena documental: entrevista directa, voice of god o cabezas parlantes también ofrecen giros novedosos como en el caso de las imágenes creadas por ordenador de *Mayo (una visión espiritual de la Spanish Revolution)* o la introducción de planos en los que los propios ocupantes se graban a sí mismos en *Tres instantes un grito*. Las bandas de sonido coinciden en el uso preeminente del sonido ambiente y la música intradiegetica. La voz parece ocupar el papel principal en esta tendencia en la que sus protagonistas luchan de manera anónima en la mayoría de los

¹⁶² Para recordar la información recogida en torno al desarrollo personal que afirman vivir los directores y con los que se relacionan los documentales, léase el apartado del capítulo 3 sobre el desarrollo personal como 15-M.

casos. El uso de los recursos externos tan frecuentes en la tendencia co-informativa brillan por su ausencia y, solo en el caso de *Tomaremos las calles*, conocemos a las protagonistas de la cinta. Además, la mayoría de las imágenes son de filmación propia y aquellas reapropiadas han perdido su identidad, o esta se encuentra invisibilizada con el fin de conferir un perfil unitario a la banda de imagen. El discurso que acomete en el documental parece nacer del propio movimiento en una carencia generalizada de fórmulas retóricas que den lugar a discursos enmascarados o elementos formales accesorios dando lugar a piezas cuyo montaje y narración se caracterizaría por la sobriedad.

En consecuencia, esta tendencia se relaciona con la representación reflexiva (*self reflective style* de Nichols) donde el director ofrece información para que el receptor tenga suficiente para decodificar pero, que a la vez, mantenga las posibilidades de creación de discursos paralelos con interrelaciones propias y con el fin de no perder de vista las guías propuestas por los propios realizadores. De esta forma, la relación que establece el documentalista con su obra, cercano a lo que ya comentábamos sobre la tendencia experiencial, se encuentra presente en el relato y pone de este modo sobre la mesa las posibles bondades y, también, los problemas a los que se enfrentan como subjetividades presentes en el rodaje. Todo ello, y por la gran cantidad de películas que comprende esta tendencia, da lugar a dos grupos diferenciados por sus discursos el primero: aquel que traduce el 15-M como punto de partida de algo global *15-M Idas y vueltas entre las primaveras*, *Tres instantes*, *un grito* y *La marcha indignada* tres documentales internacionalistas, también en su temática, que marcan al movimiento 15-M como desencadenante de las movilizaciones que tuvieron lugar en otros puntos del planeta; y el segundo, aquel otro grupo más nacional y con una temática diferenciada cuyas películas representantes serían: *Tomaremos las calles* de Javier Larrauri de temática feminista, *Gritos en el cielo* de Sakari Laurila, *Inside 15M: 48 Horas con los indignad@s* y *Mayo (una visión espiritual de la Spanish Revolution)* de José Ortega ambas de temática emocional y la elegida para el análisis: *50 días de mayo* de Alfonso Amador con un versión centrada en la evolución de la asamblea.

Las películas de contenido eminentemente internacionalista son las diferentes del grupo. Por ello se hace a continuación un pequeño análisis de las mismas y por ello no se toma ninguna de ellas para el análisis en profundidad. En cambio, el resto, pues se centran en las plazas y el 15-M en España, mantienen relaciones discursivas entre sí como puede constatarse en las sinopsis a disposición en las fichas técnicas de cada una en el apéndice.

Los tres filmes diferentes son: *Tres instantes, un grito*, *15M idas y vueltas entre las primaveras* y *La marcha indignada*. Las tres películas, a pesar de observar aspectos diferenciados del movimiento 15-M, ofrecen en general un discurso que tiende a crear una línea transversal entre los movimientos surgidos a partir del 15-M y no refrescan la relación que este establece con la primavera árabe.

Tres instantes, un grito de Cecilia Barriga, cuya postura se centra en la propia omnipresencia de un movimiento que, al contrario de la nostalgia histórica hacia el pasado de Martín Patino, mira hacia el futuro transnacional del mismo, cuyas bases encuentran reflejos a nivel global. El lugar en el que se devuelven las imágenes es fundamental, ya sea Madrid o Barcelona, Nueva York o Chile, el movimiento de la cámara por el espacio, así como los encuadres tienen una fuerza y un poder primordial. En cualquier caso, mantienen un hilo conductor que facilita la coherencia interna y que además redondea las posibilidades temáticas partiendo de unos principios marcados por las propuestas del 15-M.

La marcha indignada tiene una fuerte influencia del tipo de *documental no verbal* en el que la banda musical tiene gran relevancia y un toque fuerte en torno al montaje y la creación digital. Amira Bochenska creó incluso algunos cortos que se llama *Amics per sempre* o *March arriving to Brussels* en los que representa esta alegría y felicidad durante las marchas y el 15-M (disponible en Vimeo <https://vimeo.com/33786993> y <https://vimeo.com/30306415> de escasos 5 minutos) con una estrecha relación con la tendencia de la alegría aunque con un relato totalmente divergente.

15M Idas y vueltas entre las primaveras comienza directamente en Francia y aunque parta del 15-M siempre lo hace en relación a los lugares por los que van pasando las marchas. Estas se mezclan con los testimonios personales de “los cualquiera” y con la implicación de la propia autora a través de una narración en off que funciona de conductora del film y que, por el marcado acento francés, hace del relato algo aún más transnacional.

50 días de mayo. Ensayo para una revolución “Crónica de una frustración”

50 días de mayo. Ensayo para una revolución (Alfonso Amador): plantea la propuesta más unitaria del corpus y a la vez más crítica con el movimiento. El micrófono de la asamblea se transforma en el absoluto protagonista de la imagen y la voz de los intervinientes en la narradora omnipresente, a excepción de puntuales introducciones musicales extradiegéticas. La postura observacional de un plano que apenas cambia el foco se convierte a la vez en testimonial, cuando el ángulo cambia forzosamente con el fin de seguir a los interlocutores o cuando se priorizan o repiten intervinientes en pantalla. La asamblea se desarrolla junto con sus participantes, quienes a través de la conflictividad aceptan el declive del movimiento y da la razón al discurso de la generación anterior que tacha a la acampada de no revolucionaria.

Alfonso Amador (Madrid, 1968), Sociólogo de formación, nunca llegó a trabajar como tal: el cine se interpuso en el camino. Se trasladó a Valencia y desde entonces trabaja como guionista y director. Director de los cortometrajes *El presente* (Premio Villa de Madrid 1995), *9,8 m/s2* (Selección Oficial Festival de Cannes 1998), *Todo lo que necesitas para hacer una película* (Mejor Película Festival de Vitoria 2002, Mejor Guion Alcalá de Henares 2002, Mejor Montaje Festival de Zaragoza 2002) y del largometraje *Enxaneta* (2011, Nadir Films) premio a la mejor película en el 2º Festival de Cine Online Filmotech. Alfonso Amador alejado de su película anterior, *Enxaneta* (2012), en cuanto a temática pero con el mismo tono observacional que entonces, propone la reflexión del 15-M más compacta, cerrada y orgánica del corpus. Esta película se aleja de las imágenes de las manifestaciones y de los planos pancarta tan frecuentes en otras piezas para centrarse en una imagen fija de la Asamblea. Tras ocho meses de montaje de unas 80 horas de grabación, a través de la polifonía de sus participantes en un intento por encontrar un lugar común, la película hilvana el proceso ciudadano que tuvo lugar en la plaza del Ayuntamiento de Valencia en 2011.

En este caso, el ritmo se desacelera, la cámara se halla fundamentalmente fija frente al micrófono, al contrario que en otras obras, en las que las imágenes cambian incesantemente de una a otra esquina de la plaza. La Asamblea parece ser un ente único e independiente dosificado a través de los personajes que la conforman. El micrófono como escenario y la acampada como público se constituyen en los protagonistas principales. La Asamblea es el motor de la acción donde las intervenciones y las reacciones dan lugar a la trama. De este modo, se plantea una imagen del movimiento en

la que, no solo observamos respuestas positivas y de acuerdo con lo que se propone, sino que las ideas e intervenciones se contradicen y se critican generando un discurso plural de lo que es, debe ser, cómo debe funcionar y qué debe hacer el movimiento 15-M, o lo que en este documental es lo mismo, la plaza. Ello se hace a partir de la forja de los diferentes discursos produciendo significados paralelos influidos por el tono litúrgico del coro y la trayectoria de David Bowie en una relación que el director establece a través de la soledad instrumental del órgano.

De este modo, se crea una metanarración de la propia plaza a través de los debates y de las intervenciones de los participantes. El discurso audiovisual reluce tan público como íntimo. Se llega a conocer a los participantes muy de cerca, con abundantes planos medios y cortos en los que se examinan las muecas de desesperación y de exaltación palmariamente. Por un lado, la plaza se convierte en símbolo y centro del movimiento, por otro lado, las diferencias intergeneracionales se ponen sobre la mesa y se crea un discurso del trabajo en torno al movimiento que aleja este documental de las tamboradas, veladas nocturnas y conciertos que se ven con tanta frecuencia representados en otros documentales. La alegría y felicidad que se mostraban en documentales como *Libre Te quiero* quedan aquí relegadas a momentos puntuales.

El exitoso punto de partida con el premio Caracola de Oro en la 44ª Muestra Cinematográfica del Atlántico “Alcances” (2012) no iba a convertirse en un buen augurio. Ante la falta de recursos económicos el planteamiento con el que se lleva a cabo el film era con el de venderlo a las televisiones una vez que hubiese pasado por los festivales. Puesto que tampoco se llegó a ningún acuerdo con las distribuidoras, no se estrenó en cine, y, como, además, no fue calificada, quedó excluida de los circuitos institucionales.

El compromiso de colaboración con la acampada que se propuso el director ha facilitado que las asambleas y asociaciones, así como aquellas organizaciones que se dirigieron al director para mostrar la película sin fines lucrativos, hayan recibido el espacio para visionarla, como en el caso del ciclo de cine social organizado por los pensionistas y jubilados de CCOO (Comisiones Obreras) en Cataluña o en diferentes muestras de cine como: Muestra de documentales Lupa 2014 (España), Semana internacional de cine de autor de Lugo (España), DOCANT- Muestra del documental antropológico y social 2015 (Argentina), Muestra internacional de cine y derechos humanos (España) o MIRADASDOC (España). En la actualidad se encuentra disponible en la plataforma Filmin.

La experiencia 15-M de Alfonso Amador

Alfonso Amador vuelve a Valencia de promocionar su ópera prima, *Enxaneta* (2011) en el festival de Cannes cuando se encuentra con la que sería su siguiente producción. El director se propuso generar una herramienta de trabajo para la acampada, una reflexión para el propio movimiento. “Igual que hay personas que se dedicaban al sonido, a darse de hostias con la policía, yo hacía una película”¹⁶³ afirma. Era la aportación y la forma de colaborar con el movimiento, desde la conciencia de no haber sido en otras ocasiones capaz de movilizarse¹⁶⁴. Llega entonces el día 17 de mayo, visita una Asamblea el 18 y el 19 ya comienza a filmar (Amador 2013a). Su idea era grabar el discurso, lo que la gente hablaba y “esa idea no cambió jamás”¹⁶⁵ se mantuvo siempre de manera frontal a lo que se hablaba al micrófono “[l]a historia se cuenta ella sola”, afirma (Amador 2016), “las dificultades, las esperanzas, los conflictos y las estrategias” (Amador 2013b) todo se encuentra contenido como memoria de la Asamblea.

El objeto de grabación era claro: el discurso, lo que la gente hablaba: “la gente por fin había roto a hablar. En las primeras Asambleas salía a hacer de todo desde cantar una jota a hacer la revolución. Eso generó una forma ipso facto” (Amador 2013a) se convirtió, al no salirse del Ágora, en una toma de conciencia y evaluación de los procesos democráticos por los que apostaba la plaza. “La revolución es una gran conversación” toma el autor de Jesús Ibáñez, en el rótulo de apertura de la película y quizás, anticipa la importancia de la palabra y del hablar como modo de introspección y sorpresa ante el movimiento. Por lo que el film, sacando aquí al sociólogo de formación que es, atestigua que se convierte en un “socioanálisis de una institución, la Asamblea” y que se dirige a esta misma institución con el fin de que sea reflexionada críticamente¹⁶⁶.

La primera idea era montar un documental sobre los hechos de forma paralela en Madrid, Valencia y Alicante para mostrar la revolución en estas ciudades. Sin embargo, a medida que la revolución se convertía en un espejismo cada vez más lejano y que el mismo desarrollo que vivía en Valencia se repetía en el resto de acampadas, la película cambió de cariz y se centró en grabar lo que estaba ocurriendo allí. Frente a la instantaneidad con que se trataban la información y la gestión de los vídeos en la acampada. Alfonso Amador se planteaba un trabajo a largo plazo que le permitiera tomar

¹⁶³ Entrevista 5, 2017.

¹⁶⁴ Ídem.

¹⁶⁵ Ídem.

¹⁶⁶ Ídem.

distancia con lo ocurrido y alejarse del ruido en torno al movimiento. Una creación diferenciada de las filmaciones que se subían a la web y que generaban, según su punto de vista, confusión sobre la acampada (Amador 2013a). Para identificar el desarrollo que sufren en este orden: movimiento, director y documental todos ellos estrechamente relacionados, es necesaria la observación del proceso según la narración que crea en su película.

Historia de un proceso en conflicto

“La unanimidad sin sobresaltos es muy tranquila,
pero resulta tan letalmente soporífera como un encefalograma plano”

Fernando Savater

Partiendo de las palabras de Savater, el poder que Alfonso Amador ha considerado identificar en el conflicto como una forma fundamental del trabajo en común y del proceso que constituye la realidad, tendría el mejor respaldo. Pero parece que en este caso la conflictividad acaba rematando la faena en la plaza. La Asamblea y la acampada se destruyen a sí mismas, pues aquí la unanimidad brilla por su ausencia. De este modo, que el conflicto o la falta de acuerdo, sean la palanca hacia delante para el progreso queda aquí difuminado. Su historia en torno al movimiento 15-M en Valencia, quizás, la crítica documental más dura a la evolución del movimiento hasta la fecha, se basa en un tira y afloja constante asentado sobre una retórica del sobresalto a través del corte. El micrófono ocupa un rol protagonista como testigo inminente del proceso ocurrido en la plaza, algo que es tratado con perentoria conciencia por parte de su autor, quien quería hacer uso único del discurso en la Asamblea.

La “crónica de una frustración”, con estas palabras contesta Alfonso Amador¹⁶⁷ cuando se le pregunta por el discurso que finalmente esta película crea. La reflexión que subyace del proceso de constitución de un movimiento, así como, de su modificación y adaptación a las necesidades de los presentes, partiendo de unos modelos de participación y de unas estructuras políticas apenas trabajadas hasta la fecha, parece a priori difícil. La constatación de que de verdad lo es, supone una toma de partido para la que la presentación del conflicto, la reacción consecuente y la resolución de dichos conflictos se considera materia necesaria para el desarrollo del mismo y central para la narración.

¹⁶⁷ Entrevista 5, 2017.

Como veremos a continuación, la representación de estos modos 15-M de participación en la película poseen connotaciones si no negativas, sí que se alejan de la esperanza de democracia participativa con la que se partía al inicio, convirtiendo la presencia en la plaza en el “ensayo de una revolución”. Se trata de una obra voluntarista grabada desde la necesidad de dejar constancia de lo ocurrido. Las imágenes que se muestran en pantalla corresponden en un 70% al director, según sus propias palabras¹⁶⁸. El resto, a diferentes colaboradores espontáneos que surgían cuando él mismo no podía estar presente en la plaza. La plataforma audiovisual del 15-M de Valencia también puso a disposición sus imágenes, conformando ya, desde los comienzos, un entramado colaborativo que, aunque, en un primer momento debía desembocar en un proyecto cooperativo, acabó siendo una de las piezas más personales del corpus. A partir de una mirada expectante en el sentido de calmada, pero con una fuerte connotación de las expectativas que él mismo se había hecho, la obra, se relaciona con una experiencia y percepción propias en torno al movimiento 15-M y a lo que este debía conseguir.

El discurso se compone a partir de las intervenciones de los participantes, de los cuales desconocemos su nombre, procedencia, afiliación, profesión o cualquier otro dato personal. Se intuyen vinculaciones a partir de sus palabras, pero el director se ha forzado por mantenernos al margen de los mismos, renovando la idea del cualquiera, de la expresión libre y válida para la progresión social que postulaba el propio movimiento aunque a la vez en este caso genere cierto extrañamiento.

A través de la repetición de los personajes que aparecen en pantalla se generan también nuevos significados. La horizontalidad que se consigue a través de la participación abierta y de la toma de decisiones a través del consenso se pone a prueba. Existen personas que, a partir de su implicación con comisiones y grupos de trabajo, hacen las veces de portavoces y se les asignan roles de poder. Ante el reconocimiento de la asunción de tareas o responsabilidades que no se remiten a las bases del movimiento son rápidamente cuestionados.

En numerosas ocasiones, incluso no son conscientes de los propios fallos que cometen, como ocurre con el grupo de organización: “Me comentan los compañeros con muy buen criterio que la Asamblea que hemos intentado posponer para mañana no la hemos votado. Mea culpa, nostra culpa. Aprenderemos sobre la marcha compañeros”. Incumplen como grupo o como portavoces los objetivos democráticos de participación y

¹⁶⁸ Entrevista 5, 2017.

dejan de proponer votaciones a la Asamblea, pero son rápidamente cuestionados. Al retroceder y abordar las iniciativas, asumen no sin cierto tono jocoso, la responsabilidad y ponen de relieve que se trata de nuevo de un proceso en el que cada uno de los participantes aprende.

Traigamos también a colación el ejemplo de la portavoz de la comisión jurídica (Véase el Fg. 102), a quien hemos visto desde los comienzos del film en repetidas ocasiones en pantalla, cuando recibe una llamada de la concejalía en referencia a un menor que se había escapado de casa por estar en la acampada. Un compañero al que le cuenta lo sucedido, lo saca a colación en público en el debate de la Asamblea, descontextualizando lo ocurrido y poniendo en entredicho la honradez de esta chica por sus conversaciones “con el exterior”. Él comienza diciendo: “No sé qué intereses tienen algunas personas, [...] pero que me parece que intentan fácilmente manipular la Asamblea”. Ella tiene que salir a desmentirlo, a relatar de nuevo lo ocurrido y el compañero asume haber tergiversado la información. La problemática llega a su fin, pero ya no volveremos a verla en pantalla, su figura es silenciada, parece que ella también se siente dolida por haber sido puesta en entredicho su honradez. Caso similar ocurre ante las faltas al turno de palabra o las agresiones verbales a los intervinientes y al público. Un ejemplo muy llamativo es el de la señora a la que no dejan hablar y que reacciona violentamente insultándolos (Véase el Fg. 106) o cuando una de las moderadoras, ya casi al final, deja el cargo y desesperadamente, ante un público disparatado, increpa entre lágrimas: “Necesito que la gente que hay aquí sea persona. No somos perros. No podemos hablarnos como nos estamos hablando”. Por un lado, el cuestionamiento de ciertas conductas por falta de respeto al grupo, por otro, la degeneración colectiva a que se extrapola la sospecha entre iguales y la falta de respeto toman en los primeros y medios planos gran fuerza.

La comisión de métodos y participación da prácticamente lugar a la segunda parte de la película y se plantea como posible solución para la llegada a acuerdos. En esta segunda parte, se concentra la mayoría del conflicto que tiene un gran peso específico, puesto que, se trata de la desafortunada y desesperanzadora constatación de la falta de operatividad y la necesidad de crear nuevos modelos de participación. Esta comisión, la cual se constituye con el fin de agilizar los procesos de toma de decisiones y la eficiencia de las Asambleas, trata de generar un proceso nuevo a través de un consenso de mínimos, que a su vez no cumpliría con la horizontalidad del 15-M. Este grupo ha procurado realizar un trabajo pionero al respecto y sus portavoces han presentado las propuestas.

Las siguientes intervenciones no solo ponen en duda el planteamiento y la fiabilidad de la propuesta sino que consiguen que quede descartada, tras gran cantidad de intervenciones contrarias. Esto da lugar a una situación de descontento con el primero que rechaza la proposición y la puesta en duda de lo que dice (Véase el Fig. 101), así como, a la reprimenda por no haber estado presente en el grupo de trabajo o haber realizado la propuesta anteriormente. El enfrentamiento que se genera entre el grupo de trabajo y el espontáneo que sale a desacreditarlo queda en primer plano, mientras oímos cómo la Asamblea sigue su curso con otras intervenciones. El conflicto y la forma de afrontarlo ocupan el lugar visual preponderante en esta cinta que se alarga a través de las diferentes intervenciones.



Fig. 101 La comisión para la eficiencia se enfrenta a un espontáneo que no participa en el grupo de trabajo. (00:41:52)



Fig. 102 La portavoz de jurídica sale a desmentir la intervención de un compañero en su contra. (00:48:03)



Fig. 103 Un señor pretende participar sin esperar el turno de palabra. (00:54:49)



Fig. 104 Ante los abucheos del público esta señora los insulta: “No me hagáis eso hijos de puta”. (00:55:34)



Fig. 105 El moderador queda apartado del micrófono ante un espontáneo que toma la palabra para enfrentarse a él y cuestionar el modelo de moderación. (01:01:47)



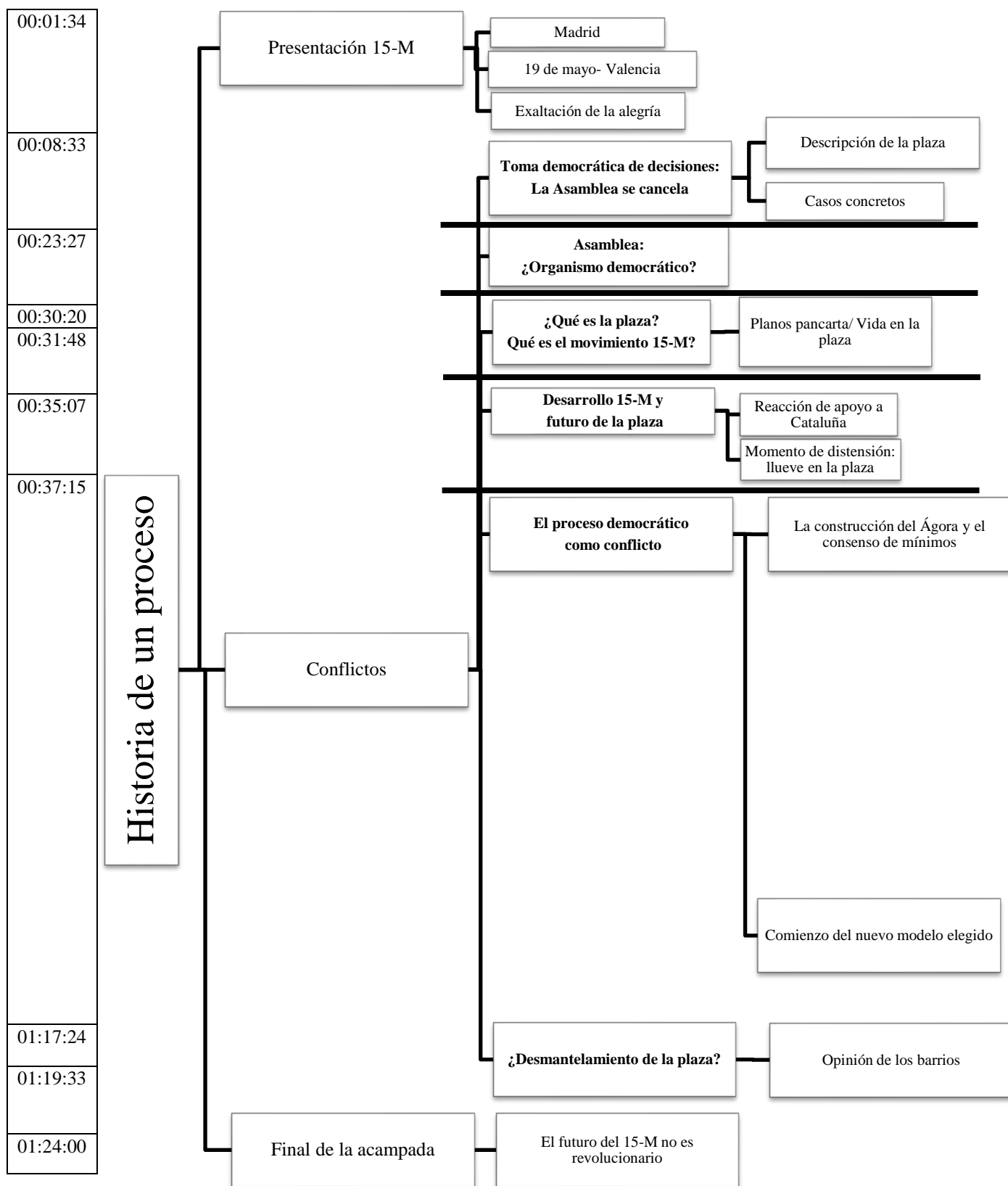
Fig. 106 Un señor del público sale a agredir a uno de los moderadores de la Asamblea. (01:09:23)

Todas las imágenes que observamos sobre estas líneas representan momentos de conflicto en los que se pone en duda o bien, la potestad de aquellos que presuntamente como portavoces toman decisiones que faltan al 15-M, o bien aquellos que no respetan las normas de la Asamblea: el turno de palabra y la libertad de expresión en la plaza. Al fin y al cabo, cuestionan la viabilidad de que el propio proceso constituyente de los nuevos

modelos de participación y que la toma de decisiones pueda ser regulada: “Hay que alcanzar objetivos que se pueden alcanzar sin divagar, sin diversificarnos más de lo que el sistema ya nos ha diversificado”. Esto se traduce en escasas posibilidades de llegar a la consecución de los objetivos y, sobre todo, en una puesta en entredicho del movimiento 15-M y de las formas de participación que se promulgan, como, por ejemplo, con otra intervención como: “Yo creo que si hoy nos pusiéramos de acuerdo en tres o cuatro puntos estaría bien. Solo eso. Decir claro qué queréis sí, qué queréis no” (00:45:23). Las discusiones, las faltas de compromiso y de respeto con los intervinientes, la denegación de los derechos y las interrupciones son conductas que no solamente no revierten en una actitud efectiva, sino que, sobre todo, dan lugar a desencuentros con el movimiento por parte de los propios manifestantes: lloran, insultan y pierden la esperanza.

La figura que representa más fuertemente esta frustración la observamos en el caso de un interviniente cuya aparición es frecuente y que en un momento álgido de la película, se ofusca porque quiere hacer uso del turno de la palabra para leer una serie de propuestas y hace caso omiso de lo que le dicen los moderadores. Se mantiene en pantalla durante largos minutos en los que se enfrenta a los moderadores en repetidas ocasiones (véanse los Fgs. 106, 121-122-123). Una vez que termina, se comprueba una intervención inútil. Esas propuestas ya habían sido contempladas y adoptadas por el grupo de trabajo encargado de redactar las nuevas y, por lo tanto, habían quedado obsoletas.

La falta de comunicación entre los grupos, las proposiciones más radicales de la generación anterior por un lado y en general, de aquellos que haciendo del derecho al micrófono un cerco a la toma de contacto con los demás se anteponen ante el resto, concluyen en una situación desesperada. No solo por la inoperatividad de los modos de participación sino por las formas que los asistentes acaban adoptando en la Asamblea y que degenera en frustración, por parte de los moderadores, que dejan su cargo y también por parte de los compañeros, que se sienten desplazados hasta el fin de la película, cuando ésta se transforma en falta de confianza en el proyecto y en desalojo de la plaza. Estas imágenes son parte del final de la segunda parte de la película y coinciden con el acceso hacia el punto álgido de conflictividad que acaba culminando en el desalojo en el tercer capítulo.



Gr. 9 Estructura narrativa 50 Días de mayo. Elaboración propia.

La estructura narrativa de la película se basa en la sucesión de “conflictos” como puede observarse en el Gr. 9. A pesar de las diferentes formas de generar el discurso a medida que se desarrollan los acontecimientos en la plaza, la reflexión en la Asamblea se centra en la propia vida y funcionamiento de la acampada, se trata de 76 minutos dedicados al debate y la reflexión, al planteamiento de conflictos y a su resolución, a la toma de medidas y a su deshecho. Los conflictos fundamentales, se proponen también como un desarrollo, la toma de conciencia de la dificultad que implican las decisiones democráticas, hace poner en duda más adelante si la Asamblea es por tanto un organismo democrático. Lo cual se traduce en la puesta en común de lo que significa el 15-M y se plantean formas de futuro para el 15-M. Más adelante el tema central será en sí el proceso democrático y la problemática de la acampada como organismo para sin más remedio acabar desmantelando la plaza. Estos espacios de conflicto se encuentran separados entre sí por un fundido a negro (líneas de separación relativamente gruesas en el Gr. 9) y suponen pasos fundamentales en el desarrollo del movimiento en Valencia y para la película, la cual parece ir moviéndose hacia adelante para retroceder de nuevo al principio, al punto de partida.

Los dos únicos momentos que se sale de las inmediaciones de la plaza son dos: la presentación del movimiento 15-M al principio y el final de la acampada al final. Ambos fragmentos comienzan fuera de la plaza del Ayuntamiento de Valencia (Madrid y los barrios) y se acaba dentro, al comienzo para exaltar la alegría y al final como acceso a la frustración de los presentes. Provocando una suerte de disociación entre lo que se espera y lo que ocurre y generando una estructura dramática en las que los puntos de giro a pesar de las primeras apariencias nunca acaban con final satisfactorio.

La motivación del realizador por mostrar únicamente lo que ocurría en la Asamblea conlleva una focalización especial en los procesos de participación ciudadana, una de las herramientas y propuestas políticas más representativas del movimiento 15-M. El debate, la participación plural, la horizontalidad y la expresión libre se consideran constituyentes del discurso 15-M y también son los pilares fundamentales sobre los que se asienta el respeto hacia los poseedores de la palabra en la Asamblea. La puesta en pantalla de esas herramientas de participación conlleva la revalorización de la reflexión en torno a las mismas, para comprender la evolución de la acampada en Valencia. En última instancia, la representación de estas herramientas pasa por su cuestionamiento, lo que, en definitiva, se resuelve críticamente en torno a las posibilidades participativas que planteaba el movimiento, ya que cada una de las iniciativas comenzadas se ve frustrada.

50 días de mayo posee una estructura cronológica. Con un tiempo intradieгético que va desde el 19 de mayo hasta el 12 de junio según los rótulos que vemos en la pantalla, el desarrollo del movimiento genera una especie de causalidad que comienza y termina tras haber sufrido un proceso, en el que el tiempo tiene un fuerte papel retórico, aunque en escasas ocasiones haya presencia expresa del mismo en el film. La distribución temporal que se hace de los exiguos treinta días que van de una fecha a la otra es claramente desigual. La necesidad de una presentación exacta de los discursos supone el empleo de largos fragmentos de la película para una única Asamblea, intervenciones concretas o debates en directo. Ello da lugar a una relación temporal de la diégesis basada en conflictos convertidos en puntos de giro y su resolución o, su ensayo de resolución, a continuación. Lo cual serena la atmósfera de la película de nuevo y baja la intensidad para volver a ir ascendiendo hasta alcanzar otro punto alto de conflictividad, para el que, sucesivamente, se encuentran soluciones o se deja el tema de lado.

La conflictividad se entiende aquí como el motor que provoca el movimiento de avance de la película, en paralelo al desarrollo, y en principio, también hacia delante, de la Asamblea. El conflicto, se convierte en motor de la misma, aunque en ocasiones se encuentre motivado justo por la falta de movilidad o de progreso o por la ineficiencia de los procesos constitutivos, como veremos a continuación. La mayor parte de la narración se centra en la puesta en pantalla de los puntos conflictivos que tensionan el discurso, durante la segunda y más extensa parte de la película, y hasta la culminación final. Veamos con más detalle la evolución exacta de la película teniendo en cuenta los centros de tensión fundamentales. De este modo, se han trazado los niveles de conflictividad que marcan los extremos de cada una de las partes a través de las líneas límite que en el film se identifican con fundidos a negro y rótulos de apertura.

La película comienza con una secuencia rodada en Madrid durante los inicios del movimiento en la plaza del Sol. Estas intervenciones, sin micrófono, espontáneas, además las únicas fuera de Valencia en la película, actúan como breve resumen introductorio de la misma. Además, éstas conforman junto a las imágenes más positivas y generosas con el ambiente de la plaza (aún se observan en pantalla las acciones que ocurrían fuera del núcleo de la Asamblea en la plaza) la primera parte de la película: “Presentación 15-M” y que da lugar a lo que la acampada quiere ser” en la que se expresan los deseos revolucionarios, las nuevas posibilidades de funcionamiento y se disfruta de la fraternidad que se genera durante la positiva convivencia. Una interviniente la describe así a posteriori: “Hasta ahora hemos hecho la revolución cutánea [...]. En la que todos hemos

disfrutado, nos hemos motivado, nutrido y hemos construido unos objetivos” y continúa “Ahora tenemos que alcanzar los objetivos”. Como se observa en el gráfico siguiente, el primer punto conflictivo se genera ya en esta primera parte cuando un chico toma el micrófono para llamar al trabajo y comparar la plaza con una feria alternativa y con el “Club de la Comedia”.

A partir de este momento, que sirve de introducción del segundo capítulo: “Conflictos” o cómo la acampada se plantea el funcionamiento para conseguir los objetivos, se tantean modificaciones en los modelos de participación en la Asamblea y se buscan soluciones ante la falta de operatividad del ágora. Tras el intento de reformulación de lo que significa la Asamblea el grupo de trabajo va hundiéndose como ellos mismos reconocen: “Estamos degenerando mucho [...]. Y respecto a todas las comisiones, pero es que estamos en una cosa bastante más seria”. El desarrollo de la Asamblea tiene lugar mientras que la conflictividad se convierte en una constante a través de intervenciones muy controvertidas que llegan a poner en duda la palabra y honradez de los participantes/ congéneres y generan reacciones inusitadas en el público. Estas intervenciones son los puntos más altos de conflictividad, los cuales son medidos según la ruptura de la gramática del corte en la que se observan cambios radicales de planos, silencios o discordias en torno a los puntos más conflictivos. La secuencia final de esta segunda parte, en la que se plantea un modelo de funcionamiento absolutamente nuevo, se convierte en el punto de giro más trágico de la película.

Llegados a este punto parece que no hay vuelta atrás, la desilusión de los participantes, la incapacidad de positivizar la Asamblea de nuevo y alzar los ánimos de los asistentes, junto con las faltas de respeto a los intervinientes o los debates abucheados, han fundado ya un punto de no retorno. Parece que los objetivos trazados al comienzo de la película y, por consiguiente, de la acampada se han perdido de vista en la toma de decisiones. Se propone un nuevo modelo de participación y se pone a prueba, y se acaba aprobando en apenas dos horas, marcadas por el reloj de la torre del Ayuntamiento, la única marca temporal de la película (véase el Fg. 107) y que aparece de nuevo al final de la secuencia. Parece que el proceso ha sido más rápido de lo que se esperaba, apenas dos horas, sin embargo, a la Asamblea le quedaban pocos días más en la plaza.



Fg. 107 El reloj marca el comienzo del nuevo modelo de funcionamiento en la Asamblea. (01:17:25)



Fg. 108 La Asamblea se ha congregado en la plaza para tratar las propuestas. (01:17:27)



Fg. 109 La plaza se nos muestra más vacía de lo habitual. (01:17:36)

Los paneos vertical y horizontal (obsérvense los Fgs. 108 y 109 sucesivamente) que nos encuadran la situación en la plaza nos muestran que la afluencia de público ha ido disminuyendo. A pesar del nuevo modelo, la acampada ha llegado a su fin.

El tercer capítulo “Final de la acampada” encabezado por el rótulo “12 de junio” supone el punto de inflexión final en el que se decide abandonar la plaza y derivar los grupos de trabajo a los barrios y los pueblos, a pesar de la falta de consenso. Esta parte final de la película tiene un punto de tensión muy alto cuando uno de los participantes acusa a aquellos que respaldan el desalojo de la plaza de dejarlos en la estacada y que diferencia a aquellos que quieren quedarse del colectivo Democracia Real Ya y de la Acampada, como si los grupos ya se hubiesen escindido de “la Plaza”. Este momento viene continuado por intervenciones en las que se ponen en entredicho un comentario tras el otro y en el que se pierde el argumento de la discusión. Los avances que tienen lugar en la Asamblea parecen quedar relegados a un segundo plano ante un agotamiento y desgaste de las fuerzas de los participantes. Parece ser que aquí las formas han acabado con el contenido.

Esta falta de esperanza al final conforma una suerte de circularidad diegética. La desesperanza y tristeza de los participantes supone la vuelta a la realidad fuera de la plaza, tras constatar que las herramientas necesarias para el cambio aún no se encontraban maduras. Después de semanas de convivencia inmersos en un proceso de renegociación de significados y de desgaste personal, el escape de la plaza se dirige hacia una realidad que se presenta inmutable o, en el mejor de los casos, menos transformable de lo que se había deseado el 15 de mayo. Esta circularidad es reforzada por la música, la misma pieza

“Jubilemus, exultemus”¹⁶⁹ al comienzo y al final del film. Esta obra es utilizada habitualmente para el cierre de la liturgia católica o para los oficios, lo que ofrece por un lado conclusión y, por otro lado, repetición y mecanicidad, según horas estimadas a lo largo del día lo que se extiende a su vez durante las semanas de ocupación.

Jubilemus, exultemus, como obra de *Benedicamus*, se considera una de las piezas fundamentales para el desarrollo de la polifonía occidental, fue escrita en torno al año 1100 y es considerada el más antiguo de los manuscritos adscritos a la denominada Escuela de San Marcial de Limoges, el principal centro de producción polifónica de todo el siglo XII. La polifonía de voces que se añade aquí en el periodo medieval la retoma Alfonso Amador a través de la versión barroca del compositor y organista francés François Couperin y con las voces de “Les petits chanteurs de Montigny” cedidas gratuitamente y libre de derechos. Parece necesario establecer ciertos paralelismos. Al principio la Asamblea, ostenta ese sentido innovador a través de las voces y, al final, se cierra la liturgia y se pone punto y final a los oficios. La polifonía parece haberse convertido en su propia enemiga por su falta de coordinación.

La conflictividad del cualquiera y la intergeneracionalidad

La polifonía de voces se convierte entonces en una canción que, repetida por muchos a coro sonaría a melodía, tendría poder iniciático, sería una consecuencia directa de una ruptura hacia delante, hacia algo nuevo. Pero, por el contrario, la polifonía se vislumbra aquí como la forma infinita del disenso y este se acaba convirtiendo en un callejón sin salida, pudiéndose identificar aquí, los procesos de participación tan necesarios como inoperativos.

El debate se convierte en el centro de este film. La evolución del movimiento pasa por los conflictos, los cuales actúan de palanca de cambio y de desarrollo, porque a través de la resolución de los mismos se advierte la solución a cuestiones planteadas a nivel general o grupal. La conflictividad entonces emana del debate y lo hace desde y debido al micrófono. El micrófono ofrece el medio al cualquiera democrático, al cualquiera participativo y horizontal pero cualquiera, también significa falta de procesamiento y falta de criba, significa también “minuto de gloria”.

¹⁶⁹ Esta información se encuentra contenida en el premiado blog sobre historia de la música del profesor: Rafael Fernández de Larrinoa, online disponible en <https://bustena.wordpress.com/2015/10/07/organum-florido-siglo-xxi/> [última visita 25/06/18]

Cuando todos y todas pueden decir lo que quieran y, cuando esto se promueve con miras democratizadoras desde las posibilidades asertivas, pero con el fin de que se llegue a puertos comunes, estas nuevas formas democráticas se encuentran disipadas si la participación es tan alta que desborda las expectativas temporales. El cualquiera se convierte en esta película en problemática en sí mismo y la puesta en marcha de mecanismos de participación directa representa en esta película un obstáculo hacia la revolución. Cualquiera tiene un espacio pero este se ve desbordado. Como ya se apuntaba anteriormente, los intervinientes lo hacen sin nombre ni adjudicación. Aquello que empodera a todos y a cualquiera por ser parte de ese total anónimo tan 15-M y que convierte a las masas en poderosas (Bonet i mari: 2015), se traduce aquí en inviable.

A partir de la idea de que toda expresión tiene un hueco, observamos la participación de gran número de personas que no se sienten cómodas con la palabra, sudorosos y tartamudeando, que cantan al micrófono, que lanzan un grito de alegría y esperanza a los presentes, o que transmiten lo que sienten como la chica que dice entre lágrimas: “A mis 18 solo me han enseñado a consumir y vosotros en seis días a sentir” (Véase el Fg. 110) o el chico que agradece a la plaza que lo hayan escuchado a pesar de su dificultad para expresarse (Véase el Fg. 111), o en el caso de la payasa que dice: “¡Buh! Yo solo quería proponer que siga el arte en la calle” (Véase el Fg. 112), aquel otro que afirma venir por los derechos de los animales y traer propuestas firmes o la señora que decide cantar *Negra sombra* (1880), una poesía en gallego de Rosalía de Castro con la versión de Luz Casal, que las traductoras en lenguaje de signos no reconocen.



Fg. 110 Una chica sale emocionada y agradece a la acampada su enseñanza. (00:20:35)



Fg. 111 Este chico supera sus dificultades de hablar en público hablando a la Asamblea. (00:17:38)



Fg. 112 La payasa sale al micrófono para reivindicar el arte en la calle y el derecho a ser payaso.(00:04:42)

Se trata de intervenciones que muestran la diversidad existente en la plaza y la capacidad de la Asamblea para absorber todas estas propuestas, caracteres y apertura

hacia cada uno de los participantes. La Asamblea al inicio las añade y las disfruta, más adelante, apenas tienen un espacio en el documental, apenas tienen lugar en la plaza.

Las intervenciones van modificando su contenido y su tono a medida que avanza la película. La Asamblea adquiere otros carices a medida que la conflictividad prospera y que las voces tienden a elevar el tono: o bien como queja o bien como protesta. De este modo, a partir de la primera hora de la película, donde comienzan los momentos de mayor conflictividad y a la vez mayores silencios o pausas, las intervenciones se convierten en conflictivas. Al principio, la gran mayoría es positivo, al final de la película lo positivo va quedando en un segundo plano y se convierte en lo mínimo que podía ocurrir en lugar de observarse como un gran avance. Los picos del sonido se registran fundamentalmente según las reacciones de público. Estas intervenciones de la Asamblea confieren mayor poder al público que a los que se presentan detrás del micrófono. De este modo, se refuerza aún más la sensación de encontrarnos como espectadores entre los asistentes frente al micrófono y sobre todo de la agresividad y potencia con la que el público se dirige al interviniente.

Los abucheos, las risas y los enfrentamientos la exaltación de la alegría, la frustración, los nervios, la tristeza y el llanto, la desesperanza llegan a alcanzar unos niveles comparables a los de un *reality show*, de un *Big Asamblea*. Con la diferencia de que en la habitación reservada para hablar con el público era al aire libre, había cientos de personas y estas, además, reaccionaban de manera directa y automática. Obsérvense los fotogramas 110, 111 y 112 como ejemplo de intervenciones que acaban con el aplauso del público.

El espacio reservado al micrófono, que no al megáfono como en otras plazas, y a la Asamblea, el órgano central de participación en la calle, la formación de los discursos y el lugar de desarrollo de la acampada ocupa el lugar que le corresponde de forma visual y se convierte aquí en el 95% de las imágenes en el documental, de las cuales aproximadamente el 70% son de filmación propia¹⁷⁰. El micrófono es la herramienta que, por tanto, pone a disposición del público y del movimiento el director Alfonso Amador. El desarrollo de la Asamblea pasa por lo que se comenta a través del mismo y la evolución del 15-M en Valencia puede registrarse de este modo.

El micrófono aquel artefacto a través del que se adquiere la atención; una antorcha que pasa de una mano a otra como un juego de relevos en el que la carrera es definida por

¹⁷⁰ Entrevista 5, 2017.

el que la sostiene, según la propuesta que hace al público, según su advertencia de la realidad; la patata caliente; el arma y el escudo o el espacio para el empoderamiento, o para el ego. La salida a la arena conlleva la asunción de, al menos, un riesgo: la reacción reprobatoria del público hacia tu exposición. O, por el contrario, el júbilo exacerbado cuando la propuesta es bien acogida.

La toma de la palabra se convierte en algunos momentos en un verdadero juego romano. Como los movimientos de pañuelo en la plaza de toros o los abucheos en grito a los gladiadores, aquí se arrojan objetos, se grita o se lanzan reprimendas a los que se acercan al micrófono, exceptuando que el micrófono, el pedestal tiene una comunicación dirigida a lo que tiene en frente y el intercambio de mensajes se convierte entonces en algo más cerrado. La forma en la que se desenvuelve todo este proceso tiene relación directa con la forma en que se dirigen los políticos a su público y recuerda, en ocasiones, a una comitiva de jefecillos que proponen ideas o que se presentan como coordinadores de ciertos procesos y que acaban siendo ridiculizados. Esto se relaciona de algún modo con la lectura que hacemos de este modelo de comunicación que llevan a cabo los políticos, al que se parece con el micrófono y el pedestal y que, al fin y al cabo, no hace sino descalificar los procesos de toma de decisiones al no considerarse tan disyuntivos. De este modo, se pierde esa forma circular que rodea y que genera espacios distinguidos y circundantes entre el actante y los asistentes, entre aquel que ofrece algo y aquellos que como jueces sientan jurisprudencia.

Las apariciones en público, en ciertas ocasiones, llegan a ser tan disparatadas que se crea una atmósfera en la película en la que van perdiendo verosimilitud. Las herramientas parece que dejan de ser alternativas y lo que, al principio, la constante rotación en el micrófono, parecía ser una forma revolucionaria de participación en la que todo aquel que esperaba su turno para la toma de la palabra podía hablar, se torna imposible e insoportable. Acaban por agotarse las reservas de paciencia y se ponen en entredicho, no solo los procesos en sí, sino las palabras que se ponen a disposición en la Asamblea y con ellas sus pronunciantes.

Los intervinientes en la Asamblea responden a unos roles concretos. La película llega a una situación tan melodramática que la propia puesta en escena de los personajes parece un cuadro dramático: el gruñón, que nunca está de acuerdo, el aguafiestas, que no confía y rechaza cualquier tipo de iniciativa, la histérica, que grita e impone su voz, el ecologista, la sabelotodo y el niño prodigio. En ocasiones se asemeja a un casting en el

que cada uno trata de poner sobre la mesa lo mejor de sí pero que resulta en ocasiones un camino hacia la pérdida de valores en público.



Fg. 113 La madre susurra las palabras que debe ir diciendo. (00:23:20)



Fg. 114 La plaza grita de felicidad cuando el niño es alzado en brazos por el moderador. (00:23:24)

El niño prodigio quizás sea una de las imágenes más severas de la Asamblea. El pequeño va repitiendo lo que la madre le dice al oído (véase el Fg. 113) y, de vez en cuando, añade algunas ideas que, definitivamente, son tomadas de las voces de los mayores que se encuentran a su alrededor. La situación es presentada como un espectáculo infantil del tipo televisivo “Menudas estrellas” o la versión infantil de “Operación Triunfo” llamada “Eurojunior”: grandes dosis de orgullo materno, expectación exacerbada y también ciertas dosis contrariadas de vergüenza ajena por los que lo rodean. Las palabras del chico salen de la boca como constructos artificiales que quedan fuera del lugar al que pertenece como infante: “Mi padre lleva parado dos años, no cobra nada y le engaña mucho el alcalde y los políticos. Todos. Uno que está en la parte de allá. Gracias” (00:22:52-00:23:27). El público parece derretirse en aplausos y júbilo, y al final de su speech el moderador lo alza al cielo en una imagen que vemos ahora de espaldas mientras la Asamblea grita (véase el Fg. 114). Las emociones que son transmitidas aquí no se corresponden, por tanto, con lo que se oye de la Asamblea. Mientras el público asiste feliz al espectáculo, el espectador del documental siente lo ocurrido como una imagen que no se corresponde con la pretensión de trabajo del movimiento.

Las apariciones tras el micrófono sufren también un proceso. Al principio, se proponen posibilidades de trabajo y el micrófono parece ser algo sagrado. Se habla en positivo y en raras ocasiones hay espacio para una queja o un comentario negativo, más bien viene de parte de las intervenciones de la generación anterior que critica los pilares de la acampada o que opone los modos de trabajo actuales a los que se llevaban a cabo

anteriormente y que se dirigían a cambiar el sistema de raíz, en una película en la que los revolucionarios son aquellos pertenecientes a la generación anterior.

La reflexión profunda sobre los procesos de participación en la Asamblea, así como de la gestión de la misma pasa por una cuestión de primer orden como es la alta aparición en pantalla de intervinientes que superan los 40 años de edad y que escapan definitivamente de la generación más joven para ofrecer una visión diferenciada de los planteamientos. Estos intervinientes no solo agarran el timón en la toma de decisiones, sino que son grandes críticos de los procesos que se llevan a cabo en la plaza.

De este modo, la intergeneracionalidad, en principio, una cuestión tan necesaria como enriquecedora, se convierte en conflicto. Las propuestas que vierten en la Asamblea tienen peso específico, por un lado, por la frecuencia de las mismas, por roles que desempeñan siendo parte muy activa de los grupos de trabajo y comisiones y, por otro lado, por las posturas radicalmente críticas con las decisiones tomadas por la Asamblea.

Existen dos modelos de intervención de los mayores: en el primero, opinan y participan en condiciones de integrantes de las manifestaciones sin proponer literalmente una necesaria diferenciación generacional; y el segundo, su discurso se basa en una toma de conciencia del rol que ocupan, o bien para señalar que quizás no deberían participar o deberían hacerlo de modo más tolerante. A modo de ejemplo, tengamos en consideración el discurso sobre las canas que advierte sobre la conflictividad entre las generaciones:

Desde las canas hago una reflexión a las canas. Nosotras tenemos un papel en este movimiento que es ofrecer nuestra experiencia pero no intentar imponer nuestros criterios y menos dirigirlos con viejos esquemas. Para ofrecer la experiencia es mejor hacerlo en los grupos de trabajo que dando mítines o clases magistrales en la Asamblea, saliéndonos del tema y haciendo difícil la toma de acuerdos concretos. Tenemos que ser conscientes de que hemos tenido 40 años para cambiar las cosas y no hemos podido o sabido hacerlo. Y, por lo tanto, no estamos en condiciones de exigirle mucho a un movimiento que solo cuenta con 18 días de vida y animado especialmente por jóvenes (Véase el Fg.108),

o también su discurso advierte de que su experiencia les confiere un grado mayor de autoridad con respecto al tema, y descalifica la capacidad de comprender la problemática de los más jóvenes por su falta de experiencia. Veamos el ejemplo en el que un joven obliga a un señor a guardar el turno de palabra a lo que este responde: “Cuando se encuentre a un dictador persiguiéndolo venga aquí a protestar” (Véase el Fg. 96). De este modo, descalifica la inexperiencia del joven y la supone una falta de respeto ante aquellos, que como él sufrieron el franquismo.

Por lo tanto, se genera un discurso diferenciador en torno a las edades y a las experiencias mientras que, a la vez, se les recuerda que deben ajustarse a las normas de la Asamblea y, por ejemplo, seguir el turno de palabra, cuestión que en repetidas ocasiones parece pasar desapercibida. Gran parte de las discusiones abiertas en la Asamblea son avivadas por estos participantes cuando ofrecen nuevas formas relacionadas con las luchas anteriores.

La generación de mayores también posee gran peso en la película con respecto a la toma de decisiones como casi líderes espirituales. Una señora al principio dice: “Yo voy a hacer 80 años y sois nuestros cachorros y hora era ya, de que se escucharan vuestras voces” y continúa, pero “tenéis que organizaros”. Otro señor felicita a los acampados por el intento democrático: “Me tengo que remontar a 1976 para ver una Asamblea abierta auténticamente democrática” o, por último: “Viva la alegría del 15 de mayo y de la juventud porque me estáis haciendo joven. Yo diría que, aunque tengáis deficiencias en el tema de las Asambleas, yo creo que, si meditamos, peor que lo han hecho los que nos están gobernando y de aquí para atrás imposible” (Véase el Fg. 116). De este modo, son por un lado, felices de estar asistiendo a un movimiento como el actual y lo reconocen como las bases sobre las que construir un modelo que ellos no consiguieron en los años de la transición y apoyar y valorar el movimiento da pautas desde la experiencia, pero, por otro lado, son críticos ante los mecanismos de poder que se adoptan por parte de los participantes desde la conciencia de que una revolución total y desde las raíces del sistema es necesaria, haciendo referencia constante a lo anterior y a ideas fraguadas para otros momentos históricos, pero que debían ser aplicables. Como ejemplo de ello tenemos una de las intervenciones más críticas de la Asamblea por un señor que intercede en repetidas ocasiones:

Yo pensé que era una Asamblea y ahora es un Ágora. Yo pensaba que queráis cambiar el mundo y lo queréis cambiar con asesoramiento jurídico para ver si es legal o no, lo que queremos hacer. Bueno me consta que queréis cambiar el mundo menos la propiedad privada, pero, en fin, de eso ya discutiremos en su momento.

Los jóvenes, en contraposición, tienden a tener un discurso parcelario de las modificaciones que hace falta para el sistema. La acampada se encuentra constantemente revisada jurídicamente, se encuentra dentro de los marcos de la legalidad y se celebra que el Ayuntamiento la haya aceptado y permitido mantener en el espacio público. Hablan constantemente de la facilidad que ello ofrece para que no asista así, la policía, los

antidisturbios, “ellos”, a cambio, por ejemplo, de que no haya ninguna referencia política durante la Asamblea y el día de reflexión porque tendrían entonces derecho a desalojar la plaza.

Los jóvenes que habían tratado de que todo fuera convenientemente legal responden con frecuencia que la presencia de símbolos políticos en la plaza significaría el desalojo puesto que era una de las condiciones que fijaba el ayuntamiento de Valencia. Ante este intento constante de despolitización de la Asamblea existen gran cantidad de alusiones que llaman la atención sobre lo que significa la Asamblea y la política y sobre la importancia de reconocer el papel inminentemente político de la plaza: “Hola soy Vicent y vengo del Cabanyal espero que nos ayudéis a que no nos destruyan. Me alegro mucho de ver que los jóvenes hablan de política. Porque esto es hablar de política” (Véase el Fg. 117). Para la generación de los mayores que la acampada se conforma como movimiento político es una característica inherente a una movilización de este tipo, parece que la cuestión no tiene que ponerse en entredicho.

Minutos más tarde un señor mayor pide que el movimiento se convierta en un movimiento político mayor, que contrarreste la basura que hay actualmente y que tendría que significar una respuesta y una alternativa, que la plaza se convirtiera en una gestora que llegase a tener funciones políticas. La mayoría de los asistentes responden negativamente, el movimiento, la plaza debe ser apolítica para que cualquiera pueda sentirse identificado.



Fg. 115 El discurso de las canas da una visión única y diferente sobre la actuación de la generación más mayor. (00:59:23)



Fg. 116 La generación de los mayores se siente feliz de participar y este señor lo dice abiertamente. (00:39:57)



Fg. 117 Los mayores ven en el movimiento una ayuda a sus problemas y una movilización política. (00:10:08)

Existe un momento, en el que la tensión que se genera entre ambas generaciones de forma verbal, se traduce físicamente en un enfrentamiento entre los jóvenes y los mayores y que confirma este planteamiento que se lleva haciendo desde el principio sobre esa diferenciación de roles y la comparación negativa de las experiencias y autoridades.

Ambas generaciones se visualizan aquí como antagonistas, por un lado, aquellos que defienden al mayor y aquellos que se acercan al joven. El mayor que entra en juego se acerca a agredir al joven. Ambas generaciones se contraponen en la identificación del de enfrente como otro, unos los radicales y otros los moderados, la generación joven sería aquí la más conservadora, al contrario, de lo que cabría esperar. La generación más mayor critica y pone sobre la mesa cuestiones que implican cambios sustanciales y que obligan a una toma de posición hacia la izquierda más revolucionaria. Al final, en la película, estas críticas parecen ser marcadas como verdaderas y se pone en entredicho la postura que representan los jóvenes.

Esta situación que se repite, como se está comprobando líneas más atrás, sale a luz aún con más fuerza en esta película que en las demás del corpus documental, aunque los yayoflautas se encuentren también representados en otras películas como en la de Sylvain George o en la de Martín Patino y se corresponde con algo que parece ser una línea común con las películas de la crisis. Recordemos los ya nombrados filmes *Cerca de tu casa*, *Vidas pequeñas* o *El olivo* por poner claros ejemplos de reparto coral en los que las diferentes generaciones interactúan y aunque los jóvenes se encuentren en primer plano, son los mayores los que asisten y sirven de referencia a las nuevas generaciones.

Lo mismo ocurre con los cortometrajes de este periodo en los que los mayores parecen ser los elementos de reforma y los jóvenes reciben una fuerte carga de responsabilidad a la que no saben plantarle cara, por ello los personajes de mayor edad parecen reaccionar con optimismo a los problemas laborales mientras que cuando se trata de personajes jóvenes en situación de desempleo la historia se cubre de pesimismo (Junkerjürgen 2016: 164). En este documental la mezcla intergeneracional posee también matices, en primer lugar, a través de esta generación, en comparación con la de los jóvenes, para los que parece que la política es una parte rechazable de la realidad y que cumpliría con las declaraciones de despolitización a las que se enfrenta este fragmento de la población y, en segundo lugar, como se verá más adelante, con la llamada al trabajo serio frente a aquellos que molestan a las Asambleas y a los grupos de trabajo, queja que suele provenir contrariamente, de los jóvenes y no de los mayores.

El trabajo serio

La llamada al trabajo es una de las razones que enciende la llama de la reflexión en torno al movimiento 15-M en Valencia. La comparación con las “ferias alternativas”,

“chiringuitos”, “saraos”, el uso de los timbales mientras los demás están trabajando , se considera una falta de respeto hacia estos, denominar la situación como “cachondeo”, la mala imagen para el exterior de la apariencia de la plaza o la mala imagen si la Asamblea deja de existir, son discursos que marcan, muy a menudo, y ponen en entredicho, no solo el funcionamiento de la Asamblea, sino el sentido de la misma. El comportamiento en la plaza debe ser revisado y el trabajo debe ser la guía que mantenga a los asistentes acampados para que tenga sentido.

Y, de ese mismo modo, lo muestra esta película, en la que apenas existen planos relacionados con los eventos culturales que tenían lugar en la plaza y tampoco quedan recogidas aquellas digresiones, tan presentes en otros documentales, sobre las performances en bancos o instituciones públicas a modo de protesta. Parece que el objetivo queda completamente excluido de las líneas de la cultura y que, por tanto, la expresión a través de otros medios, además de la palabra al micrófono se descubre irrelevante, al menos, “no es trabajo serio como el que se realiza en la Asamblea o en los grupos de trabajo específicos”. Al mismo respecto se delata una de las participantes más activas tras el abucheo y la problematización de la comisión encargada de crear las nuevas medidas:

Cada día que veo que estamos currando hasta las mil de la mañana y, por algún lado, sale alguien boicoteando o atacando a los compañeros, con faltas de respeto impresionantes. Que yo he empezado a trabajar con algunas comisiones hace nada y me parece alucinante que la gente diga que esto está manipulado. Aquí cualquiera de vosotros puede venir a cualquier comisión, incluida la de jurídico, que para nada es gente de leyes ni abogados y quedarse en las comisiones y trabajar e invertir horas y trabajo. Es muy fácil venir aquí con un papelito trabajado de casa y leerlo, que la gente te aplauda, pero no es tan fácil quedarse aquí hasta las 5 de la mañana trabajando. Así que pido respeto por los compañeros.

Esta crítica abierta que tiene lugar en la plaza y que parece ser aceptada y adoptada por las formas del director a través de la escasa representación de esos momentos en común, esos momentos de reflexión y de tan solo estar, tan habituales en otros documentales parecen ajustarse al sentido necesario de un discurso a niveles constitutivos y constituyentes de la Asamblea. El documental parece así también, instituirse en “un trabajo serio” en una concienzuda reflexión a partir de la discusión y el debate autorreflexivo de la Asamblea y que, al final, escasamente ofrece un ápice de esperanza para las nuevas formas de participación.

Relacionada con el trabajo serio se encuentra también la intervención de uno de los personajes más presentes en la Asamblea que crea una problemática entre la vida real,

el trabajo y la universidad: Lo que se hace en la plaza y lo que se aprende en la universidad; trata ambas cuestiones como realidades que escasamente se rozan y que resultan siendo dicotómicas. Por un lado, se encuentran los que vienen a contar su máster en sociología, y por otro, los que trabajan de verdad, los que limpian, cocinan y recogen con fines comunes.

De este modo, se plantean diferentes definiciones de lo que significa trabajar, de las deficiencias del papel que cumple la educación para la enseñanza de la vida en común y la jerarquización de las funciones que cada individuo cumple en la plaza y en consecuencia en la sociedad. El “trabajo serio” es ahora lo que se realiza para la comunidad de forma práctica y que facilita la integración y el orden. Es algo que debe cuidarse, la diferenciación entre ambas cuestiones, la fiesta y la música del sentarse a discutir parece quedar claramente establecido y la denuncia también claramente expuesta en la Asamblea. Algo que raramente se da en otros documentales y que, además, se relaciona, como se decía anteriormente, con la jerarquización laboral, según la relevancia de cada uno de las funciones como actantes sociales. La persona que establece esta última diferenciación (Véase el Fg. 108), quien toma el micrófono en repetidas ocasiones y genera ciertos momentos de conflictividad apenas aparece en interacción con el público. Parece que la distinción que se hace aquí tiene unas raíces sumergidas en la lucha de clases y que, el director, no las propone para criticarlas sino que, de algún modo, se ven perpetuadas. Así, en este documental se diferencia entre los que piensan, los que tocan y los que trabajan.

El micrófono y la plaza

Las intervenciones y las reacciones del público dominan la acción comunicativa y ocupan según la posición que la cámara –el director- adquiere en la plaza, un lugar preponderante en el juego que se establece con el fuera de campo. Los gestos y las formas con que los participantes se expresan son lo que observamos en pantalla y lo que guía visualmente, sin embargo, para la comprensión de este documental las intervenciones y las respuestas del público, la banda de sonido, en definitiva, se conforman como el recurso más relevante.

Mirar al micrófono significaba estar mirando lo que sucedía en la acampada, el estar de espaldas al público, pero, aún presente a través de los sonidos, ofrece una imagen muy concisa sobre lo que suponía estar sentado del otro lado y lo que suponía la

participación activa de los asistentes, no únicamente al dirigirse al público, sino sobre todo, como público, que reacciona a lo que se observa.

Normalmente, los planos varían poco y disponen de la misma angulación, repitiéndose el esquema de la imagen, cambiando las figuras y el contenido de lo que relatan. Parece que se intercambiasen y que la cámara impertérrita apenas tuviese otros modos de adquisición de lo que quiere mostrarse. Esta forma de filmación paciente y observadora cuida de los acontecimientos alrededor del micrófono y descuida, de este modo, lo que ocurre fuera de los límites del mismo, se convierte en una cámara que, lejos de la función informativa o expositiva, se inclina por una forma de trabajo que deja espacio al desarrollo de los propios protagonistas sin considerarse ella como protagonista.

El público se convierte aquí en una ausencia, una especie de masa que tenemos por detrás de la cámara, a nuestras espaldas que se expresa vociferante. La cámara se convierte en participante silenciosa, en ciertos momentos incluso se registran ángulos subjetivos. Acompaña a los protagonistas del escenario pero en contadas ocasiones se gira para ver la reacción del público. Se limita al sonido y se torna artificial. Por lo tanto, aunque en ciertos momentos juegue el rol del participante, desnaturaliza a la propia figura de aquel que, presente, observa con atención lo que ocurre, puesto que el fuera de campo queda en la mayoría de las ocasiones para la creativa imaginación del receptor.

Además, un poco como ocurría en la Asamblea, puesto que era necesario seleccionar entre las muchas aportaciones que se hacían para tomar una decisión, tampoco se oyen todos los discursos, ni tampoco en su totalidad. En ocasiones los planos en los que vemos el micrófono son generales por lo que se puede apreciar lo que ocurre en el frente del micrófono. Esta información suele estar relacionada con la actividad de la comitiva que se encarga de regular el turno de palabra y que en principio posee el papel de moderador de lo que ocurre frente al público.

Veamos el Fg. 118, un chico que ya ha pronunciado un discurso intenta volver a tomar la palabra para añadir algo que se le había olvidado, pero la Asamblea se queja, se sobreentiende que, al igual que el señor con la guayaba blanca en primer plano hace con las manos, moviéndola como en un rollo, referencia a “que no se enrolle”, está haciendo el público. La expresión del público no la vemos pero por la retroalimentación entre los que se encuentran tras el micrófono nos la imaginamos. El fuera de campo tiene tanto o más poder que lo que vemos en pantalla. Los gritos del público sobresalen al del micrófono. La función que el micrófono tiene como espacio preferente se ve en ciertas ocasiones menospreciado por la participación del público. El fuera de campo parece estar

ofreciendo información sobre la reacción de los asistentes. Estos se mueven por detrás del micrófono sin atender lo que se dice (Véase el Fg. 119) o la figura al micrófono se erige como centro de la imagen, pero los circundantes completan información sobre los propios asistentes entrando y saliendo de plano (Véase el Fg 120).



Fg. 118 Al interviniente se le arrebató el micrófono y se le pide que no “se enrolle”. (00:20:49)



Fg. 119 Pide atención y los participantes hablan y se mueven por detrás. (00:06:13)



Fg. 120 Un chico propone sobresaliente en pantalla lo que considera que debe ser la participación. (00:07:35)

La cámara se encuentra fija en un punto de la plaza esperando a que se desarrolle la acción frente a sí. En ocasiones, la espera se convierte en movimiento porque los personajes delante de la cámara se mueven y la imagen debe ser rectificadora. El director necesita unos segundos para abrir o cerrar el ángulo de la imagen lo que denota la absorción en la que se encuentra ante lo que ve en la realidad y también denota la espontaneidad con la que debe actuar el realizador. Tanto movimiento hace que los personajes se salgan de cuadro, véanse los fotogramas 121, 122 y 123. Se trata de una secuencia en la que el personaje adelanta el micrófono para poder seguir hablando con la consecuente desaparición de la imagen. El público, contrario a lo que pretenden los moderadores y portavoces de los grupos de trabajo, quiere que continúe con su discurso y grita a favor del mismo. Para su vuelta a la escena debe abrirse el plano hasta convertirse en un contrapicado casi americano en la que vemos el cuadro completo de los alrededores del micrófono. Este plano que pierde la personalidad que pretendía representarse con el corto y el medio, permite a su vez ver lo que ocurre por detrás y sobre todo genera una urgencia que se acaba convirtiendo en violenta.



Fig. 121 Ante el rechazo de los moderadores a que continúe su discurso decide alejarse con el micrófono. (01:09:37)



Fig. 122 Se traslada más hacia delante porque continúa siendo reprendido y sale de plano. (01:09:50)



Fig. 123 Continúa su discurso esta vez de nuevo centrado, aunque el plano ha perdido su valor retratista y se observa la generalidad. (01:09:56)

El público, al que pertenecemos como espectadores, determina la acción que vemos en pantalla. La imagen queda controlada por la rapidez con que la acción tiene lugar y la reacción fílmica genera intermitencias en lo que vemos, y cierta inseguridad, parece que la Asamblea se descontrola.

Excepcionalmente vemos lo que ocurre a los alrededores del micrófono, pero en cualquier caso se trata normalmente de un paneo horizontal y, aún en menos ocasiones, vertical y que tienden a trazar marcas temporales (Véanse los Fgs. 107-108-109); más que a mostrarnos el público y su reacción tienden a ilustrar a los participantes sin concretar las reacciones en la plaza.

La más inmune construcción –y su posterior deconstrucción– de este documental es la plaza. Este espacio, ya reformulado desde los inicios del movimiento como un espacio público y, por lo tanto, propio, recordemos el incansablemente oído: “No tenemos casa, nos quedamos en la plaza”, ocupable y de referencia, se convierte en el núcleo de acción de este film y, por lo tanto, la convierte en acampada, en 15-M, en Asamblea, en ágora de manera indiscriminada, y todos estos términos se usan indistintamente. La plaza es vista como un lugar diferenciado y único, independiente y aparte¹⁷¹, la plaza y la asamblea lo son como movimiento (Martín Rojo; Díaz de Frutos 2014: 174). Se habla de fuera y de dentro de la plaza, de lo que viene de fuera o de cómo se vive dentro en relación a cómo se vive fuera. En ese espacio exterior de aquellos que no participan y que se encuentran encabezados por policías y políticos, son ellos frente a nosotros. De este modo, los discursos que se desarrollan en torno al lugar y a la reflexión en torno a la

¹⁷¹ Para más información al respecto véase al apartado específico “La plaza del Sol”.

misma y al significado de su ocupación se alzan aquí por encima del resto de los temas puesto que, además, visualmente, la acotación del espacio es restringida.

Una parte importante de los planos que no se centran en el micrófono al principio de la película son para mostrar qué ocurría en la plaza: juegos con niños, picnic reflexivo, puesto para masajes, se trata de una secuencia en la que se observan las diferentes actividades que se llevan a cabo y también la presencia, pasiva, de aquellos que no participan en los debates pero que se acercan a “tan solo estar”. La tranquilidad de un abuelo, malabaristas ajenos a la Asamblea, niños jugando, y personas reunidas tratando de encontrar un hueco en los grupos de trabajo que, por aquel entonces, comenzaban a formarse, son las únicas imágenes que tenemos sin micrófono.

Pero volvamos a la reflexión en torno a la terminología para encontrar los significados que se advierten según la concepción del espacio. La primera intervención sobre la plaza relaciona los espacios públicos, la universidad y la escuela con la plaza: “Que le digamos a nuestros profesores que vengan a la plaza a dar clase en su horario lectivo. Porque esta es nuestra plaza y tiene que serlo siempre y nuestra plaza para todo” y continúa con la siguiente propuesta: “Hacer pegatinas con el cartel del nombre de la plaza y que no sea la Plaza del Ayuntamiento sino la Plaza del 15 de mayo”, la plaza del 15-M se convierte en lugar de la memoria (Pierre Nora 1986). Tras este discurso inicial tenemos planos generales del júbilo y la emoción en la Asamblea, personas abrazándose y reuniéndose rebosantes de felicidad ante la creación de algo nuevo, parece que el espacio es institución. Se oye la canción de David Bowie *Memory of a free festival* mientras vemos la fabricación de la primera tienda con plásticos (Véase los Fgs. 124-125) la reapropiación del espacio público desafía a los poderes institucionales (Espinar; Díaz Parra; Candón Mena 2014: 5). Para cuando la música deja de oírse ya puede verse la tienda terminada. Se trata de un meticuloso retrato de la conquista de la plaza por la acampada.



Fig. 124 Los plásticos transparentes se extienden para crear las primeras tiendas. (00:08:17)



Fig. 125 La tienda ya es habitable y las personas se introducen bajo los techos de plástico. (00:08:27)



Fig. 126 Dos jóvenes salen a correr bajo la lluvia. (00:36:34)

Los plásticos generan una suerte de formas y sombras que se perfilan cada vez con más exactitud y que remarcan la importancia que tenía el asentamiento en el terreno público, el uso del suelo y del quiosco como respaldo y muro. Las personas se ponían en común para generar algo nuevo, usaban las manos y materializaban aquella toma de la plaza.

Gracias a la música se establece una vinculación con el siguiente momento en el que se oye el mismo hilo instrumental. La lluvia en Valencia es vivida o bien resguardándose bajo los plásticos o bien bailando a la intemperie (véase el Fig. 126). Dos chicos casi desnudos salen a bailar y a correr bajo la lluvia. El plano fijo deja espacio a que entren por la derecha en la plaza y salgan por el lado contrario, después de haber piruetado de júbilo en el suelo mojado mientras los demás esperaban a que se pasara el chaparrón. La música de Bowie conecta con *Jubilemus, exultemos* a través del órgano en un sonido que recuerda al de un funeral, más que a la vivacidad y novedad que debían implicar estas imágenes. La letra de la canción, aunque tenga lugar en Londres, genera un nuevo diálogo con la película en la que habla del pasado festival y hace referencias al cielo y a dios, a poderes sobrenaturales mientras que lo que se vivió era ingenuo y harapiento. Aquel festival había de disfrutarlo, mostrarse cariño, sentirse unidos, besarse dice Bowie.

We played our songs and felt the London sky
 Resting on our hands, it was God's Land
 It was ragged and naive, it was Heaven
 Touch, we touched the very soul
 Of Holding each and every life
 We claimed the very source of joy ran through
 It didn't, but it seemed that way
 I kissed a lot of people that day
 (*Memory of a free festival*)

El documental habla por tanto del movimiento 15-M como una revolución frustrada, muerta, como de algo que tuvo sentido en el momento pero que queda irrelevante en el presente. Esta interpretación que hace el director de la película critica las propias imágenes a las que aporta sonido y, sobre todo, emite una opinión sobre la plaza y la acampada condescendiente, que vuelve de nuevo a traducirse en frustrada revolución o frustradas expectativas.

La plaza, más allá de ser una memoria al final, es al principio el lugar donde se reproduce aquello que se espera de la sociedad en construcción. Así lo denomina uno de los asistentes cuando habla de TAZ¹⁷²: “Hemos conseguido un sueño y ese sueño se llama TAZ. [...] Zona temporalmente autónoma. No necesitamos nada, tenemos comida, tenemos medios de comunicación, tenemos justicia, tenemos todo lo que necesitamos. No necesitamos policía ni nada de ellos. Somos todos” y continúa “No solo eso. Es un TAZ pero tenemos que convertirlo en PAZ”. La proposición de mantenerse indefinidamente en un espacio autogestionado y de haber alcanzado las expectativas de independencia frente a ellos no tardan en encontrar fallas: “Esto no es autogestionable, si queremos eso vámonos a la sierra. Desde aquí no puede plantearse eso”, sin electricidad a la que enchufarse, sin personas que cocinasen en sus casas y trajesen la comida, sin internet, apenas sería posible lo que se había generado aquellos días.

La autogestión se pone en entredicho y las formas revolucionarias del principio también por los mismos participantes al final. Parece que las utopías de independencia quedan en manos de aquellos que ven posibilidades de permanencia en el espacio público, pero sin fines de reflexión política como se esperaba de las iniciativas.

La concepción de la plaza propone también una definición de la Asamblea y de los participantes. Como se adelantaba líneas más arriba se diferencia como dicotómicos el ellos del nosotros. Esta cuestión germina cuando surge el conflicto sobre la relación que debe establecerse con el exterior: el Ayuntamiento y los órganos del gobierno. Veamos el siguiente discurso: “Yo creo que si quieren hablar con nosotros tienen que venir aquí y que cada persona que quiera asistir pueda asistir (...). Que no elegimos nosotros a un grupo de cuatro, cinco o seis ni a ocho personas que van a ir a representar

¹⁷² T.A.Z. *The Temporary Autonomous Zone* (1991) se trata de un libro y concepto acuñado por Hakim Bey para denominar aquellas iniciativas que trataban de eludir las formas de control con la ocupación autogestionada del espacio. P.A.Z sería en lo que tendrían que devenir esas zonas ahora permanentes.

a miles a hablar con ellos porque es una manera que tienen ellos de coartar y controlar”. La élite poderosa que se encuentra en el exterior es peligrosa, es antinosotros y la relación que debe establecerse con ella debe hacerse desde el grupo y desde la unidad del común. La diferencia es clara entre otras cosas por el código que manejan ambas esferas, igualmente refiriéndose el siguiente comentario, a si deben establecer contacto con ellos: “Yo opino que en la práctica hablan otro código. Otro código, de guerra, y aquí se habla en un código que es de paz”.

En esta conjugación del espacio se encuentran las diferencias fundamentales entre ambos polos. Parece que las posibilidades de acercarse a los opuestos deben ser rechazadas entre otras razones, por la diferente forma de comunicación del antagonista. “El antagonista”, del cual, ni lenguaje ni forma deben ser adoptados ni trasladados a los modos en que se funciona dentro de la plaza, donde se intentan generar nuevas formas alejadas del poder. Este discurso sobre las formas, muy común en otros documentales y, sobre todo, proveniente de la generación más mayor, propone una diferenciación estructural que evite cualquier contacto con la élite política para evitar entrar en su juego. Esta reflexión constante acerca de las posibilidades de actuación con respecto al exterior pierde radicalidad cuando la plaza dejar de tener sentido y pierde poder.

Conclusiones

El análisis de la estructura nos ayuda a vislumbrar discursos inscritos en la construcción del film y que ponen en cuestión, o, al contrario, de relieve, las marcas del 15-M que se hayan sin ser apenas cuestionadas en otras películas del corpus, en las que se dan por hecho como parte natural del movimiento como puede ser el debate y la falta de acuerdo y que, por su indefinición, quedan prácticamente invisibilizadas. De igual modo, pone sobre la mesa nuevas posibilidades de sentido en torno al movimiento relacionadas con el discurso que crea la película. Por un lado, nos encontramos con la intergeneracionalidad y la conflictividad ambas cuestiones muy ligadas entre sí, y por otro lado el micrófono y la plaza, los cuales, a su vez, encuentran vehículo en marcas estéticas que hacen de la película una obra de reflexión y toma de conciencia sobre el proceso acaecido en Valencia.

Por un lado, la influencia que Madrid y Barcelona ostentan sobre ciudades más pequeñas o periféricas se hacen patentes puesto que las propuestas de las capitales se usan de referencia y el desarrollo en sus plazas se sigue atentamente a través de los medios de

comunicación. Debido también a un funcionamiento dependiente del lugar, en este documental apenas existen imágenes de la represión policial. Para verlas se acude a las imágenes de Barcelona en una pequeña digresión para entender lo que se habla en la Asamblea de lo que podría ocurrir. Y es que en Valencia se desarrollaron los hechos sin actuación policial.

Por otro lado, el papel de los inmigrantes y de los grupos de inmigración se representa aquí desde la integración. El paradigma de tratamiento diferenciado no cumple aquí con su papel y ellos, más de once intervenciones con acentos extranjeros, se introducen directamente en el debate, sin apelar al grupo de trabajo de inmigración, exceptuando una ocasión al principio, lo cual, rompe también con la relevancia que le ofrece al tema Sylvain George, por ejemplo, centrado únicamente en Madrid. Que tenga lugar en una ciudad más pequeña genera características diferenciadoras, pero a la vez, la relación que se establece con las capitales, permite establecer conclusiones aplicables a otras plazas de la geografía española.

Sin comentarios, voz en off, entrevista o cualquier recurso explicativo, la acampada aquí habla por sí misma para recoger la experiencia de Alfonso Amador. Al fin y al cabo, en este documental se reflexiona constantemente de manera indirecta sobre el movimiento 15-M.: Qué es, qué significa, qué es la plaza, cómo funciona, el conflicto es el medio para el desarrollo y el progreso es el motor de cambio. Rancière confirma la importancia de aunar las voces desde formatos colaborativos, puesto que ofrece posibilidades de verificación: “La igualdad es fundamental y está ausente, es actual e intempestiva, remitida siempre a la iniciativa de los individuos y de los grupos que, contra el curso ordinario de las cosas, toman el riesgo de verificarla, de inventar las formas, individuales o colectivas, de su verificación” (2002: 15). Se trata de una postura que aúna voces representativas y, a la vez, pone de relieve la neutralidad como modo de creación. La historia se cuenta a sí misma y reflexiona como tal, a través de las preocupaciones, miedos y problemáticas que plantean los participantes y las reacciones del público. Como se decía anteriormente, la duración de la película se dedica casi por entero a la representación de la palabra a través de una selección de fragmentos que genera una suerte de autorreferencialidad en torno a las posibilidades de funcionamiento y a la consecución de objetivos del propio 15-M, que convierte a la pieza en una herramienta para reflexión en torno a los modos de participación democrática guiada por la afirmación de un fracaso.

El modo de hacer del movimiento se pone en entredicho y los procesos que se consideraban revolucionarios, nuevos y fundamentales para el inicio se traducen aquí

inoperativos y alejados de los objetivos fundamentales. Como afirma uno de los mayores ya al final de la película: “El árbol nos está escondiendo el bosque”. La mayoría de la película trata de poner solución al problema de inoperatividad del micrófono abierto. Sin embargo, parece no haber solución. La esperanza que debía trasladarse a los barrios, las propuestas y las definiciones que se hacían al principio se descubren y resuelven fallidas. Ni la plaza es autogestionable, ni el consenso de mínimos democrático, ni la acampada es revolucionaria, ni sus participantes saben lo que hacen si pretenden despolitizarla o tratarla como algo apolítico.

La conflictividad que emana de esta película nace de la impaciencia propia de la situación a la que la propia población se encuentra expuesta. Parece que a todo se llega tarde, parece que todo debe ser aquí y ahora, parece que los procesos constituyentes y que la toma de decisiones necesita de unos resultados prolíficos que den lugar a soluciones sistémicas y, si no a nivel global, sí al menos a nivel local. Pero, al fin y al cabo, esa urgencia se constituye en falta de profundidad, no porque los asistentes de forma personal no lo consigan sino porque, los cambios a nivel social requieren una cadencia que solo puede provenir de los cambios individuales. La última intervención de la acampada es fundamental: “Yo creo que la razón más importante para quedarse aquí es saber realmente qué es lo que queremos y cuando nosotros sepamos lo que queremos escuchándonos entre todos sabremos el camino a seguir para cambiar las cosas”. En esta intervención se oye la voz del propio director, quien, además, a través de la fuerza que otorga a los mayores pone de relieve que el cambio del sistema político, provendrá de un cambio que debe ser necesaria y conscientemente, político.

El 15-M podría haberse convertido en una primera sinfonía o al menos en una nueva versión polifónica de la realidad, que sentara las bases para nuevas formas de participación común, de alzamiento de voces en coro, sin embargo, deja sus esfuerzos para momentos futuros en que se consideren, los propios integrantes, maduros. En una de las intervenciones más persistentes en las que la Asamblea queda relegada a pura inoperatividad, un asistente afirma que el movimiento es algo opuesto al inmovilismo que crea la acampada. Y ofrece una crítica directa al modelo, que se ha ido forjando a lo largo de la estancia, para resolverlo obsoleto e inútil para los presupuestos de un movimiento que desborda las posibilidades del grupo ocupante, y que, acaba convirtiendo las ansias de revolución en un ensayo, sino fallido, con mucho aún por aprender hasta alcanzar los objetivos.

5. CONCLUSIONES

5.1. Síntesis general

El movimiento documental del 15-M nace en un momento en el que la audiovisualización de la realidad y la retransmisión en directo de la vida personal a través de las redes sociales en internet marcan las pautas de la agenda informativa de los ciudadanos. Con esta moldura de origen, la experiencia en las plazas en medio de una crisis económica, social y política en España se convierte en un hito fundamental para sus participantes, los cuales, presentes en las acampadas, se relacionan y organizan a través de las redes sociales y dejan patente sus actividades diarias en forma de posts y vídeos. Existe un interés inminente por la invitación y activación del público, pero también, y, sobre todo posteriormente, por la creación de una reflexión y memoria en torno a lo sucedido. En este proceso se reconocen, por tanto, dos niveles de actuación consecutivos: el de convocatoria en el que se produce una importante parte de los documentos audiovisuales contenidos en las piezas y el de reapropiación en el que se enmarca el grueso de nuestro corpus documental caracterizado por la reapropiación de esos documentos colgados en la web y la creación con ellos de nuevos relatos.

En este clima 15-M de exaltación y alegría, bajo la conciencia de estar viviendo algo histórico y la convicción de asistir a un proceso de cambio necesario, se observan nuevas formas de activismo que dan lugar a lo conocido como cultura 15-M, basada en la creación horizontal, común y participativa, y es en torno a ésta a la que surge una necesidad de relato en forma documental (23 largometrajes) centrada en los hechos de 2011 y que se convierte en el referente audiovisual fundamental sobre el el movimiento puesto que ni la ficción ni el cortometraje han dado apenas cuenta del mismo hasta el momento.

El carácter del corpus documental se enmarca en el de un cine militante y comprometido con el propio movimiento 15-M. Se trata de un cine que presenta el entorno 15-M desde sus precedentes hasta sus secuelas, pasando por su constitución en las plazas españolas y que da lugar a la designación de un término propio: *Social movement documentary*. Con este término se pretende denominar a aquellos documentales que surjan en torno a un movimiento social actual como forma de colaboración con el mismo y que recojan diferentes aspectos de los hechos y se presenten como contrainformación o información alternativa a la de los medios tradicionales de comunicación.

En esta dirección, se presta especial atención al origen de los realizadores, así como a las características de los procesos de producción y circulación de los filmes, lo que ofrece una panorámica completa sobre el contexto en el que surgen los documentales y que nos sitúa en el espacio de partida hacia la comprensión más profunda de los mismos.

Los documentales del 15-M, aunque de muy diversa índole, así como con orígenes y propósitos también diferenciados tienden a coincidir en la orientación positiva que ofrecen del movimiento 15-M y proponen discursos en torno al mismo que se basan en el clima emocional del 15-M, la dictadura y la transición, el desarrollo personal como desarrollo del movimiento, las fuerzas del orden y la represión, el papel de los medios de comunicación y la transnacionalidad e internacionalidad del movimiento. En la relación que establece el movimiento 15-M con la realidad puede encontrarse vinculación con otros procesos revolucionarios, a la vez que designan nuevas formas de acercarse a la realidad según las premisas actuales, en las que la alegría y la fraternidad se convierten en derechos, se critican espacios temporales históricos tabuizados, el crecimiento personal y político se sitúa como fórmula de éxito, la policía y el helicóptero vuelven a adoptar el significado contrario a la seguridad y al derecho ciudadano para asignársele valores contrarios, el papel de los medios digitales e internet se erige como centro de operaciones, y se proponen discursos que se acercan a la internacionalidad del movimiento en relación a un sistema económico de tentáculos globales. De esta forma, ámbitos locales se mezclan con temáticas globales y las realidades españolas viajan por las geografías europeas para impregnarlas y por las geografías americanas para ser comparadas con éstas.

Asimismo, se hayan elementos retóricos que caracterizan a las películas y que fundamentalmente pueden resumirse en: Planos pancartas, intervenciones y asambleas, la reflexión a través de planos de inacción, la plaza del Sol como protagonista y lugar para la memoria, una relevante influencia de la mediatización en la estética de los documentales informativos, marcas de collage a consecuencia de esta creación a partir de la reapropiación sobre la que se erigen la mayoría de los documentales, frecuentes estructuras mosaico, como estandartes de la política del cualquiera, y unas bandas de sonido marcadas por el sonido directo y canciones de revoluciones pasadas que de nuevo conforman dialécticas nostálgicas y favorables a las propuestas del 15-M.

Todas estas cuestiones, así como aquellas específicas de cada filme, facilitan una categorización de los documentales en cuatro tendencias: Tendencia co-informativa, tendencia de la experiencia, tendencia de la alegría o pictórica y tendencia perspectivista,

que nos permiten reconocer diferentes versiones del propio movimiento según una serie de elementos comunes. Estos elementos tanto de contenido como de forma, así como los nombrados párrafos más arriba, se encuentran analizados profundamente a través de cuatro películas, nombradas a continuación, que ponen de relieve y constatan más detalladamente aquellas características de las tendencias documentales registradas y las especificidades de cada film. Las películas trabajadas son: “*Dormíamos, despertamos*”; “*Vers Madrid*”, “*Libre Te quiero*” y “*50 días de mayo: ensayo para una revolución*”.

A la luz de este proceso de estudio se desarrolla la metodología de trabajo propuesta, de modo que los resultados ofrecen una panorámica necesaria documental del 15-M según las pautas establecidas para su restricción. También del mismo modo, se aqueja de la dificultad de abarcar todas las posibilidades que ofrece un corpus de tal envergadura y que, sin duda, queda abierto a trabajos futuros.

5.2. Los documentales del 15-M no cumplen con lo esperado

Tras la realización de los análisis nos encontramos en disposición de justificar si las hipótesis que hemos tratado desde el principio se verifican o no. Ello se comprende como base ineludible para exponer las propias conclusiones.

Nuestra primera hipótesis anotaba que *los documentales no solo retratan las propuestas del 15-M, que se debaten entre los manifiestos y propuestas oficiales, sino que ofrecen nuevos discursos extraoficiales, lo que aumentaría el número de los relatos y, por tanto, los significados en torno al movimiento*. De esta forma nuestra suposición sobre la relación con el contexto en el que tiene lugar el movimiento y sobre el que se desarrolla el corpus documental, en cuanto al alto número de documentales, debido al interés por la generación de información en torno al 15-M, se encuentra ratificada. De esta forma, existe una forzosa relación entre el contexto tecnológico de exaltación audiovisual y de representación social a través de las redes sociales y la producción de sentido documental así como la revalorización del documental como género abierto a variadas posibilidades creativas. Ello se encuentra verificado a través de la revalidación de los dos niveles de comunicación en los que se concentra el movimiento 15-M y que se observa en producción fílmica gracias al fuerte contenido de reappropriación de las cintas. Del mismo modo, se observa una nueva forma de circulación de los documentales basada en la denominada cultura 15-M según las nuevas tecnologías y formas de difusión, que

dejan patente la impregnación de las obras por sus autores (participantes de las acampadas) y que, por lo tanto, dan lugar a relatos planteados como personales. De esta forma y, a pesar de la importancia de las imágenes autorreferenciales, aquellos elementos retóricos como las pancartas, la puesta en pantalla de los debates, las asambleas y los manifiestos como representación del 15-M existen como diferenciadas formas de acercamiento al movimiento, que se relacionan con la predisposición del autor y con la finalidad del film.

Los significados del movimiento se imprimen por tanto de un carácter personalizado, a la vez que multitudinario, en cuanto a que responden a unas voces reconocidas, los realizadores siempre se reconocen como autores, aunque dichas voces se construyen según los relatos de cuantiosos testimonios, ya sea en forma de entrevista, intervención o discurso y componen visiones alternativas del movimiento que parten en la gran mayoría de los casos de la vivencia personal en la plaza. Ejemplo de ello son los cuatro documentales analizados: “Dormíamos, despertamos”; “Vers Madrid”, “Libre Te quiero” y “50 días de mayo” lo que supone la independencia de las tendencias en este sentido. En la gran mayoría de los documentales encontramos sellos personales como la interacción con la realidad que se graba en el caso expreso de Sarah Mauriaucourt en “Idas y vueltas entre las primaveras” en la que tenía que decidir si trabajar con el movimiento o grabar y al final no quiere desligarse de lo que ocurre¹⁷³ o la propia designación textual como por ejemplo en el título completo de la película “15M «Excelente. Revulsivo. Importante» Una visión muy personal del 15 M”, a través del cual, Stéphane Grueso pretende desvincular su visión de la del movimiento 15-M. Esta influencia de los realizadores en las obras nos lleva a la siguiente hipótesis.

La segunda hipótesis se planteaba de este modo: *los documentales del 15-M atienden a las necesidades del movimiento en cuanto a que se constituyen como piezas de colaboración con el mismo*. Como se comenzaba a hilvanar anteriormente, se confirma la implicación personal con el movimiento y el compromiso audiovisual con el mismo. No hay más que traer a colación el valor del documental como arma de lucha que observan los realizadores, los cuales hablan de su trabajo como el “granito de arena” para cooperar con el movimiento. Por un lado, esto se relaciona con que la gran mayoría de los documentalistas poseían expectativas en la fuerza política del mismo, así como en su

¹⁷³ Entrevista 1, 2016.

capacidad revolucionaria. Por otro lado, con la correspondencia que se establece entre el audiovisual como nicho pacífico y democrático de reactivación de la sociedad y su potencia de cambio. El propio Alfonso Amador dice crear una herramienta de trabajo para la Asamblea, lo cual facilita la atmósfera cooperativa que gira en torno a los documentales. Él es consciente de que ha creado ya un nuevo discurso, una nueva versión sobre el 15-M para seguir repensándolo.

A las consiguientes preguntas también formuladas en torno a la segunda hipótesis: *¿Son los documentales acríticos con el movimiento? ¿Se trata de piezas de propaganda del movimiento?* debe responderse de manera tajante en la medida en que los documentales a pesar de poseer una orientación favorable con el movimiento no dejan de ser críticos con él. Traigamos a colación la consecuente frustración tras la “disfuncionalidad” de las asambleas (*50 días de mayo; Falsos horizontes*), la violencia del estado (*Vers Madrid; Gritos en el cielo; #Indignados*) y disolución de las acampadas visibles en numerosos documentales (*Dormíamos, despertamos; El Despertar de les Places. Un any de 15M; 15-M Málaga despierta*) y que sirve de ejemplo crítico con el 15-M. Un poco revelada por la primera respuesta, a la segunda pregunta solo puede responderse en negativo cuando se habla de unas conclusiones generales. Del mismo modo, que no puede dejar de afirmarse que existen piezas mucho más voluntaristas que otras y que podrían ser, estudiadas por separado, desacreditadas por su falta de postura acrítica hacia el movimiento, puesto que ello no iría de acuerdo con los preceptos del propio 15-M, en cuanto a la diversidad y multiplicidad de voces y opiniones.

El corpus en ese sentido debe ponerse de relieve para la formación de una visión histórica del 15-M por la tan rica versión que ofrecen los documentales sobre las diferentes facetas del movimiento tan relacionados con la crisis financiera de 2008 y las utopías políticas.

Nuestra tercera hipótesis se trazaba así: ***los documentales del 15-M se encuentran influidos por la tecnología y las redes sociales y tienen su espacio solo en torno a ellas.*** Sin lugar a dudas y, muy relacionado con lo dicho anteriormente, el contexto tecnológico en el que se desarrollan las piezas documentales es esencial. El corpus existe porque las tecnologías de la instantaneidad basadas en el dispositivo móvil y las cámaras amateurs recogen en directo gran cantidad de imágenes que, después, se observan en los documentales y que por lo tanto acaban repercutiendo en el discurso de los mismos. Ello no quiere decir que no existan directores con cámaras profesionales que también tengan

lugar en este corpus, los cuales son en su mayoría directores de cierta trayectoria cinematográfica, sino que, a pesar de ello, estos también deben hacer uso de estos nuevos formatos digitales ofrecidos por la multitud para completar sus relatos. La omnipresencia que ofrecen estos dispositivos solo puede recrearse cuando existen personas simultáneamente recogiendo imágenes en diferentes puntos geográficos donde se desarrolla la acción. Además, en el contexto de circulación de documentales se desarrollan pautas de visionado basadas en las plataformas de visionado gratuito: Youtube y en menor medida Vimeo lo cual reafirma de nuevo nuestra hipótesis sobre las nuevas tecnologías.

De esta tercera hipótesis subyacía la subhipótesis: *la tecnología y las redes sociales ofrecen un espacio, por intersticial que sea, para nuevas categorías que brindan lugares de participación democratizadora y los documentales del 15-M participan de ello en su forma*. Esta subhipótesis se convierte en una de las materias de mayor relevancia e interés de este corpus que destapa los peligros de la confianza absoluta en el poder democratizador de los nuevos medios (Jenkins 2008; Sevilla-Buitrago 2015: 98). Los realizadores mantienen el formato documental tradicional de larga duración y los proyectos documentales visibles en otros procesos y latitudes apenas tienen peso específico durante el 15-M. La tecnología y las redes sociales ofrecen un espacio para la participación social y política y para la organización de las colectividades, así como para la circulación de los documentales.

De esta forma, el estudio de los discursos sobre los medios de comunicación apunta a una visión completamente acrítica con los mismos. Se ponen de relieve sus beneficios sin apuntar sus limitaciones, lo que saca a relucir cierta postura idealista en torno a las posibilidades de los medios de comunicación. Aunque ello se relaciona con la velocidad y relevancia de las redes sociales para el desarrollo del 15-M y esto que, algunos autores han llamado *clicktivismo* (White 2010), es visto como una repolitización de la sociedad y en el caso de la carga de vídeos en internet, se conforma como una forma de expresión ciudadana con consecuencias políticas atravesadas, ahora sí, por la imagen y el documental.

La cuarta y última hipótesis esbozaba lo siguiente: ***El corpus documental es una exposición transnacional de un fenómeno ocurrido en España que sirve de estudio de caso para los movimientos sociales existidos y por venir a nivel global***. Esta se completaba con la subhipótesis: *El corpus documental del 15-M da pie a la acuñación de*

un término que denomine este tipo de corpus como: documental de movimientos sociales (social movement documentary), los cuales podrán ser cada vez más y más frecuentes en este contexto global audiovisualizado, y para el que se cumplen las características de: contrainformativo, apegado a los modelos colaborativos de producción, limitada capacidad de recepción y como plataforma fundamental deberá tener la web. La reflexión teórica apunta, ya al principio, las posibilidades que ofrece la bibliografía escrita para la conformación de un concepto como este, cuya factibilidad se encuentra ratificada posteriormente con el estudio pormenorizado del corpus.

Desde los comienzos del videoactivismo y pasando por todas las versiones de colectivos sociales dedicados a la creación contrainformativa de material audiovisual se encuentra una fuerte base para la vertiente militante en la que se encauza este corpus. El fuerte interés de los realizadores por producir relatos contrainformativos y alejados de los discursos provenientes de los medios convencionales de comunicación encuentra una clara forma en las redes sociales y se ratifica a través de la vuelta al relato personal y testimonial como forma de acercamiento a la realidad. Las tecnologías de la instantaneidad, así como la constante disposición en internet y actualización de contenidos en directo, predispone a los prosumidores a narrar relatos omniscientes como forma de acercamiento a la realidad plural. La gran cantidad de cámaras y móviles que adquirirían visiones de lo ocurrido y las colgaban en la web de forma indeterminada y gratuita ofrecen automáticamente un banco de imágenes que da lugar a formas colaborativas de crear en cuanto a la adquisición de imágenes. Del mismo modo, el compartir imágenes, espacios de edición, tiempo de visionado y responsabilidades con compañeros/a de la plaza también puede reconocerse como un acercamiento a modelos colaborativos. Lo que, sin embargo, no descarta la inminente tendencia a la continuación del modelo autorial en este corpus documental así como una clara potenciación del formato documental “tradicional” en el que apenas tienen cabida aquellos proyectos documentales (de Michiel; Zimmermann 2018) u objetos mediales (Nash; Hight; Summerhayes 2012: 2-3) que se corresponden con los nuevos espacios webs dedicados a la construcción documental de contenidos interactivos.

Para ello se ofrecen diferentes respuestas derivadas de la intención personal: el documental debe reflejar una imagen propia y personal, con el fin de no poner en palabras de ninguna otra persona o del propio movimiento lo que al fin y al cabo he creado “yo”; el documental debe ser presentado como pieza a festivales e intentar sacarle partido como trabajo cinematográfico, como parte de la trayectoria profesional de los realizadores y,

por último, una inminente autoría en singular, debido a la desigual división del trabajo en equipo que, tras una tediosa y larga labor, acaba desvaneciéndose. Si continuamos con las características del género, la temática política y las posibilidades tecnológicas coincidirían con el impulso de la sociedad y de las individualidades para acercarse a la población ávida de información a través de internet y de forma instantánea y en imagen, ofreciendo frente a los nuevos modelos de la brevedad espacios para una reflexión más profunda.

La limitada recepción y la web como base son premisas que se encuentran ligadas. Debido a un limitado público estos proyectos audiovisuales apenas poseen financiación y, aún menos, cuentan con un gran presupuesto. De igual forma, se trata de proyectos cuyo interés primero, es, en la mayoría de los casos, la amplia difusión por lo que los modelos de circulación se encuentran basados en la web. Esta permite las fórmulas gratuitas de colgado y visionado y, sobre todo, una internacionalización potencial de los filmes. La temática de los *social movement documentary* se basa en un movimiento social concreto, comprometido con las capas sociales más desprotegidas y se encuentra relacionada con unas reacciones ante problemáticas entendidas como globales. En cuanto a modelos interactivos que permitiesen hablar de proyectos web no puede ponerse de ejemplo este corpus y por lo tanto como se afirmaba anteriormente, en definitiva, mantienen formatos de conclusión.

5.3. El movimiento documental 15-M

Los documentales, complementándose entre ellos, generan un discurso completo en torno al movimiento social y, por tanto, se sacarán conclusiones que se extrapolan al corpus como texto. Debido a que poseen características comunes (2011-2014, autores-activistas-estética de la urgencia) pueden considerarse como piezas que se ensamblan en un engranaje-discurso completo sobre el 15-M. De este modo, las diferentes tendencias documentales, a pesar de los contrastes que proponen, obligan a pensar de forma generalista y las consecuencias expuestas a continuación deben ser comprendidas como una forma de relación entre los documentales elegidos para el estudio de caso.

No obstante, y antes de comenzar con la relación de conclusiones generales, quisiera hacer un inciso en las pautas diferenciadoras de las tendencias y las conclusiones a las que llegamos sobre las posibilidades de traslación de esta categorización a otros

documentales de movimientos sociales y, sobre todo, para no perder de vista las especificidades con que deben leerse las conclusiones.

La tendencia co-informativa presenta la intención contrainformativa más clara del corpus, tratando de ofrecer la mayor cantidad de información y de la forma más neutral posible. Como puede observarse en el análisis de *Dormíamos, despertamos*, se trata de la película que más se acerca a las propuestas del movimiento 15-M en el relato, aunque no acate cada una de sus “condiciones” de cine político en cuanto a los modelos de producción y circulación. De este modo, debe ponerse de relieve la estructura mosaico en la que las voces se entrelazan para generar un discurso compartido a la vez que personal a través de historias de vida. La tendencia co-informativa coincide de igual modo con la estética y la narración más convencional, basada en la entrevista a cámara y la versión más acrítica con el movimiento.

La tendencia de la experiencia se convierte en el espacio más experimental del corpus. Los documentales contenidos en ella ofrecen una visión alternativa y a la vez más parcial de lo sucedido en Madrid en 2011. El fin de los documentales es más que contrainformativo, recreativo, buscando una reflexión desde la experiencia en la plaza si no más personal, estéticamente cuidada, y que se sale de los patrones del 15-M para formar parte de la trayectoria de sus realizadores.

La tendencia de la alegría o pictórica cumple con la visión más positiva del movimiento. Aquellas películas, cuyo mayor exponente es *Libre Te quiero*, que abordan una versión emocional e ilustrativa de los hechos ocurridos en las acampadas, apelan al sentimiento compartido y a la fiesta del colectivo como logro fundamental frente a las versiones más funcionalistas del movimiento. Esta tendencia, generalmente favorable con el 15-M y sus preceptos, adopta recursos estéticos que, si bien comparten marcas del cine militante tradicional, caras bonitas de manifestantes y planos generales de la multitud, hacen un uso de la banda de sonido que ofrece un amplio abanico de significados en relación a las imágenes.

La tendencia perspectivista ofrece una visión unitaria del 15-M. Teniendo las acampadas como punto de partida pueden recrearse en otros momentos y espacios de las diversificaciones del movimiento. Este es el caso de las películas internacionalistas sobre las marchas en el extranjero, aunque también el de *50 días de mayo* que ofrece una visión de la asamblea de la acampada 15-M en Valencia desde prácticamente un plano fijo constante. Se trata de una tendencia en la que se desarrolla una perspectiva sobre otras y en la que se observan otras realidades del movimiento 15-M. El acatar las propuestas del

15-M como forma de creación audiovisual tiene mayor acogida en esta tendencia que en las dos anteriores aunque, sin embargo, no llega a la relevancia que se le ofrece en la co-informativa. Esto da lugar a piezas de cierta riqueza y libertad formal así como a finalidades memorísticas más que contrainformativas y que, por lo tanto, se mueven en nichos más limitados de audiencia, por no encontrarse en abierto y por haber sido estrenadas pasado el 2011.

Circulación

Ante esta clara división entre lo que se espera de un movimiento fílmico de este calibre y de unos realizadores que se consideran comprometidos con el movimiento y lo que de verdad ocurre en cuanto a los modos esperados de producción y circulación de las obras, se confirma la idea de Jenkins (2008) sobre la falta de unanimidad entre el espacio de interacción o participación que se le puede o quiere ofrecer al consumidor o prosumidor. Él distingue entre prohibicionistas y colaboracionistas y los prohibicionistas “They want us to look at but *not* touch, buy but *not* use, media content” (2008: 142). Para él esta tendencia prohibicionista se encuentra más marcada en torno a las piezas del culto. Lo mismo que ocurre con las películas de nuestro corpus, las cuales se encuentran menos accesibles y sin interés de ser remodeladas por sus consumidores si se consideran de culto por los propios autores. Ello se relaciona también con el tradicionalismo con el que se observa el espectro de los nuevos medios de comunicación.

Parece que los realizadores más cercanos a los modelos convencionales de circulación pretenden obtener de ese escepticismo un beneficio económico o al menos honorífico en cuanto a que sus obras sean vendidas o reconocidas por la prensa y el público especializado. Tráigase a colación: *Vers Madrid*, *50 días de mayo*, *Tres instantes un grito*, *Gritos en el cielo* o las que ya están en lo público aunque desde hace escaso tiempo: *Banderas Falsas* y *Falsos horizontes*. Ahora bien, es de remarcar que estas películas una vez que han sido colgadas en internet han tenido menos recepción que el resto, puesto que han perdido actualidad y se han alejado del público que busca nuevos sentidos a lo que veía en televisión y el resto del público interesado en visionarlas es claramente más reducido. Parece que el sentido que los autores quieren conferirle a sus obras diverge de la función final de las mismas, puesto que no son vistas por mayor cantidad de público y, por lo tanto, la colaboración con el movimiento se encuentra entre otros intereses menos relacionados con el apoyo o el compromiso con el mismo.

Y es que, en cuanto a las posibilidades de sustento que las obras de culto le ofrecen al movimiento, se observan también ciertas dificultades. Por un lado, la resonancia que tendría en abierto facilitaría la visión con más matices del mismo, la visión menos conflictual o menos ensayística se acercaría a otros públicos alejados en mayor medida del movimiento en busca de otras razones fílmicas. Por otro lado, quizás son estos los receptores que realmente interesan y a los que se dirigen los realizadores de las “obras de culto” del corpus. Estas obras tienen por tanto un sentido extremadamente limitado en torno a la función primaria de contrainformación del corpus aunque, sin embargo, ofrecen nuevas dialécticas con el movimiento que se acercan a relatos que pueden tener influencia en un futuro que desconocemos pero que, por la falta de interés suscitado en torno a los mismos, parecen ser inciertos.

Los colaboracionistas, por mantener la nomenclatura de Jenkins, también se encuentran presentes, aunque con matices. Pues, aunque igualmente, no dejan claro un interés por la reapropiación, reuso y remodelación de las obras, al menos facilitan la circulación de las mismas en internet.

El documental y su urgencia

Las circunstancias en las que John Grierson definió el documental como un “creative treatment of actuality” (Dormehl 2012: 12) encuentran ciertas similitudes con las circunstancias en las que los documentalistas españoles llevaron a cabo la grabación y edición de sus obras y las hace adecuada a la definición para nuestro estudio. La necesidad de denuncia y la urgencia contrainformativa se relacionan con el poder de estos documentales, los cuales fueron presentados en menos de tres años de que el movimiento hubiese tenido lugar, y cuyas imágenes fueron grabadas en su mayoría in situ con el carácter de actualidad que esto imprime. Esta es una de las cuestiones que más los acerca, igualmente, al documental originario, ávido de realidad y de verdad, como forma de afirmación y de actuación social. Este tipo de documental se enmarca en torno a un sector de la sociedad discriminado por los cambios políticos y cercano a ideologías sociales vinculadas tradicionalmente a la izquierda. Se trata de una injerencia con características más sociopolíticas que partidarias o de adscripción política directa, puesto que la propuesta fundamental del propio movimiento tiene un carácter inclusivo, que quiere llegar a la mayor parte posible de la ciudadanía y ello juega con cierta indefinición.

Se trata, por tanto, de unas piezas, que, aunque parten de un interés de actualidad se encuentran tanto en el nivel de la imagen como del discurso alejadas en la mayoría de los casos de la creación exclusivamente periodística o informativa y se sitúan en niveles de abstracción mayores que estas últimas como se decía anteriormente.

La estética de la emergencia se constituye de forma automática por las características de los procesos espontáneos de filmación, así como por la falta de presupuestos. La mezcla de formatos como forma retórica no hace sino dar cuenta de las condiciones de producción de los documentales en la que las lógicas de reapropiación parecen ser índice del nivel democrático de los medios de comunicación y donde el corte y la reutilización adquieren sentidos que conducen al cine hacia la importación de fórmulas estéticas según las posibilidades productivas.

La *digital revolution* se encuentra lejos y este corpus lo prueba una vez más. La participación en los discursos mediáticos y el intento de abordaje de los mismos es lo único posible ante lo ocurrido. Por eso funcionó el 15-M, porque todos ayudaron a crearlo y, por eso, se concibió de esa forma. El público, la ciudadanía se basa, de este modo, en modelos de participación más horizontales por la conciencia creada a partir de los medios de que “somos capaces” y, en contraposición a la inoperancia e intransigencia del sistema y las inalcanzables instituciones. Estos documentales parecen no querer salirse del tiesto. Parecen ser tradicionales y querer acercarse a formatos poco rompedores, pero ¿no supone esto un intento de vuelta a la reflexión, lo que la slow food es a la fast food y la ecología a las formas de producción masiva? Quizás estas películas en la mayoría de los casos no sean la representación de un nuevo modelo productivo comunitario, lo que las lleve a continuar en patrones conservadores de producción y que ello suponga la pérdida de las nuevas audiencias, pero sí que los son como lugares de la inacción en forma de piezas más reflexivas y opuestas al miniformato, y, por lo tanto, antisistema.

Los discursos 15-M

Los discursos que guían la comprensión del 15-M ofrecen relatos diferenciados del movimiento. En primer lugar, ofrecen una visión completamente contraria a la contenida en los medios de comunicación tradicionales en cuanto al perfil de los participantes, la violencia contra los agentes del estado y los logros del movimiento.

La heterogeneidad que muestran los documentales, en cuanto a la conformación humana y ciudadana de lo que es el 15-M, diverge de las afirmaciones primeras: jóvenes

e iletrados (perroflautas) y se ajusta a la que se fue filtrando en los medios posteriormente: un conjunto intergeneracional y con un fuerte apoyo de la élite intelectual de izquierdas española e internacional. Pensemos en los discursos de García Calvo, de Stiglitz, de Sampedro o de Hessel en numerosos documentales. Pero esta heterogeneidad se mueve en las mismas capas sociales fundamentalmente, personas con formación, de clase media alta, y donde el cualquiera sin recursos es menos cualquiera porque apenas tiene contacto con esta realidad política y esta realidad política en pocas ocasiones se acerca a otros espacios. Los espacios alejados y fuera del centro de las grandes ciudades donde los otros habitan haciendo frente a otras fronteras sociales.

La policía se presenta como un instrumento de control y represión que encarnaría al poder antagonista, que serían las élites económicas, políticas y financieras. De este modo, la violencia extrema de los agentes, su mutismo e irracionalidad ponen, aún más significativamente al descubierto, la inoperancia de los mismos ante un pueblo pacífico y sin armas reales. Además, el pacifismo, como base de las acampadas, se convierte en tema a través de los diferentes actos culturales ofrecidos en la plaza, así como, a través del potente rol que ocupa la representación del clima emocional del 15-M. Este se caracteriza por la alegría, la fraternidad, la felicidad por la unión entre congéneres y ser parte de la fuerza del colectivo. Igualmente, esta no violencia que lleva a un apoyo incondicional a Cataluña tras la represión policial del 26 de mayo, en su enorme representación, deja de lado la problemática separatista tan presente en los medios de comunicación y en la agenda política.

Los logros conseguidos por el movimiento ocupan un relevante papel en la presentación y descripción de las acampadas así como del movimiento en general: el manifiesto, la repercusión en medios, la autoorganización alcanzada en las plazas, la formación de grupos y asociaciones, las mareas, los actos frente a los Cíes y un largo etcétera se constituyen como las bases de funcionamiento del mismo y hablan frente a la ineficacia y la falta de objetivos y perspectivas que se le achacaba al movimiento. Por otro lado, la alegría y la fraternidad se reivindican como beneficios para la población frente a la constante reflexión en torno a la deshumanización que lleva a cabo el sistema y aquellos que lo perpetúan. Lo social no se entiende sin lo humano y lo humano existe y se reconoce como lógico. El 15-M como reacción ante la injusticia dirigida por la deshumanización del sistema es per se un movimiento lógico y por lo tanto necesario.

A pesar de los discursos transversales, aquellos que surcan el corpus de cabo a rabo, existen connotaciones según cada una de las obras que en ocasiones derivan en nuevos

relatos en torno al movimiento. Estos nuevos relatos, contrariamente a lo dicho frases más arriba, se impregnan de cierto desencanto con el movimiento. A pesar de contener los discursos anteriores, en algunas cintas también se ofrece la “otra cara” de las plazas y asambleas. Ni los órganos democráticos de toma de decisiones parecen ser lo que pretendían, ni las intervenciones en la asamblea son tan productivas y amables, ni todos los presentes en las plazas son personas responsables y respetuosas con el entorno. Tampoco parece que los acuerdos se cumplan, ni que las propuestas lleguen a buen puerto y, por ende, la supuesta revolución se encuentra más lejos de lo que parecía. Se pone en entredicho la relación que se establece con las instituciones públicas y el marco de la legalidad en el que se suceden las acampadas. Asimismo, se reflexiona sobre el significado de lucha de los diferentes participantes, cuestionando la cultura inmovilista de quienes tan solo quieren ver mejorada su situación y la de aquellos que se proponen un cambio de sistema como alternativa. Esto conduce al cuestionamiento de los propios asistentes y a las capacidades de los mismos. El movimiento 15-M en estos casos es un intento fallido “un ensayo de revolución”.

Debe de ponerse de relieve en este caso algo muy palpable: la falta de definición de los documentales sobre dos discursos paralelos. El movimiento 15-M de los documentales, en la representación de las asambleas y las discusiones en la plaza, parece no decantarse por ninguno de los dos discursos opuestos que aparecen de la mano de los jóvenes. Estos dos discursos son: el de los jóvenes que abrazan un discurso meritocrático y el de aquellos que se plantean un nuevo sistema, ambos aparecen igualmente representados y cooperan con la idea integradora e inclusiva del 15-M para el que todas las ideas son válidas. Pero, en la medida en que los documentales avanzan, las actitudes que piden una resolución de los conflictos para mantener el sistema acaban desapareciendo y convirtiéndose en más contestatarias con el sistema.

Además, si se trata de una revolución o no, es un cuestionamiento que escasamente se ve diferenciado en los documentales, exceptuando a las personas que emiten sus opiniones y que, por lo general, se oponen a los demás, como en el ejemplo de los jóvenes frente a los mayores o la comisión de legal y la falta de necesidad de sujetarse a los marcos de la legalidad del enemigo que puede verse en *50 días de mayo* o en *Vers Madrid*. De esta forma, no se diferencia entre aquellos que de verdad quieren hacer la revolución para buscar nuevos modos de vida y aquellos que quieren que los problemas se solucionen para que puedan volver a la situación anterior, lo cual enturbia las líneas sobre las que repensar al propio movimiento. Del mismo modo, podríamos aferrarnos a la idea del *work*

in progress y de la constante resignificación del movimiento en la plaza, y tomar esta desvinculación de los directores en torno a esos discursos como la pura cercanía a la realidad de lo que vivían en la calle, sin cuestionarlo, a pesar de la relevancia de esta indefinición.

Se habla de los años anteriores para, en primer lugar, contemplar las luchas pasadas y, en segundo lugar, recalcar que se tiene que volver a luchar por otras cosas que parecía, que, al haberse conseguido, serían inamovibles. En este caso, podemos poner un ejemplo claro con la película de Javi Larrauri en la que se tratan fuertemente la ley laboral y la ley del aborto.

La generación anterior actúa de casi guía espiritual del movimiento y la extrapolación de este sentido puede encontrarse en el documental de Basilio Martín Patino, mientras que, la visión revolucionaria radical que observamos también en esa generación anterior, parece encontrarse resuelta a través del de Alfonso Amador en el que la voz cantante aparece de la mano de los yayoflautas, quienes lideran numerosas intervenciones en la asamblea y, además, son las más controvertidas. Esto nos lleva a concluir que la generación anterior es representada como mucho más radical y revolucionaria en sus presupuestos que la de los jóvenes. Y sobre todo nos lleva a corroborar la hipótesis de que la intergeneracionalidad podría constituirse como algo transversal al cine de la crisis donde la interactuación entre jóvenes y mayores se conforma como eje fundamental de las tramas de la ficción y el documental tanto en largometrajes como en cortometrajes (“Dictadura y transición”; Junkerjürgen 2019).

Las acrílicas alusiones a medios de comunicación y al uso de las redes sociales pone de relieve una exaltación de alegría ante la idea de democracia a la que se unen estos medios, sin tener en cuenta que las plataformas en las que se asientan pertenecen a grandes emporios de la comunicación que podrían ser alterados o utilizados de forma privada y que, en ningún momento, llega a pertenecerle a los individuos. Por lo tanto, el discurso que se genera en los documentales acerca de los medios de comunicación perpetúa la lógica de creación voluntaria y altruista, de completar las wikipedias y perfiles, de alimentación de los blogs gratuitos, pero ajenos por pertenecer en el sistema a los mismos de Facebook y de Twitter y, que dependen de manos privadas y, a su vez, perpetúan la lógica del sistema capitalista que se critica durante las acampadas.

Ello quiere decir que inevitablemente solo aquellos ya concienciados políticamente o al menos cercanos al movimiento querrían acercarse a la información en torno al mismo, aunque en diferentes cotas según el nivel de implicación, siguiendo los

ya tratados parámetros de Rancière (2005). De esta forma, cuanto más cercanos se encuentren los documentales a un contexto social, es decir, de relevancia social, mayor será la respuesta en el contexto de su recepción. Y puesto que, la audiencia de los documentales es más bien limitada a una selección estricta de receptores, cuanto mayor sea su aparición en medios mayor será la participación política también a través del visionado y de la interacción en internet. Ello vincula y hace dependiente el éxito de los documentales como herramientas de activación social y política de los medios convencionales, así como del espacio que ocupen en la esfera pública y, por lo tanto, deja aún más patente la dificultad de que las nuevas formas en internet tengan el potencial que se les asignaba en un principio.

De este modo, mientras que la interacción con los contenidos (comentar-compartir-retweetear) a través de la red puede suponer un ligero esfuerzo y, por lo tanto, un nivel relativo de implicación, la producción de contenidos supondría mayor nivel de implicación, puesto que el esfuerzo sería más costoso. Los documentales corresponderían a los productos culturales cuya implicación personal requeriría de una producción dispendiosa y de un gran esfuerzo de visionado. En materia de visionado claramente existe cierto nivel de emancipación, en el de producción, parece que la cuestión se encuentra reñida porque la participación y la cercanía al tema de los jóvenes era, a pesar de su creencia en nuevas posibilidades de vida, algo determinado por la falta de experiencia política.

La internacionalidad del movimiento no riñe con su localismo. Más bien se pone de relieve en sus representaciones que España y sus plazas sirven de ejemplo de los efectos del sistema imperante y que estos pueden retomarse y repensarse en cualquier lugar del mundo. De este modo, los problemas sufridos por la población no son más que un acicate o una identificación de la falta de popularidad de un sistema que no atiende las necesidades locales y que no hace sino utilizar las mismas fórmulas independientemente del lugar. Así ocurre en *Tres instantes un grito* en la que se comparan las mismas cuestiones en los tres países (España, EEUU y Chile), lo cual se convierte casi en un discurso internacionalista en el mapa europeo, a través de las marchas reflejadas en las películas: *Las marchas* o *15M: Idas y vueltas entre las primaveras*.

La democracia que se debate en el movimiento 15-M, cuya resignificación sería la principal reivindicación y logro, se encuentra presente a través de la autorreflexividad en lo que se cuenta sobre el movimiento. Los documentalistas hacen uso de los debates y las pancartas para ofrecer información sobre el movimiento y, en ello, tenemos el primer

modo de posicionamiento en torno a la reflexión sobre la democracia en el 15-M, basado en las ideas surgidas en la plaza. La democracia se repiensa o se pone en duda a partir de la reflexión en torno a la transición democrática y al pasado histórico español y, por último, la democracia se reflexiona a partir de su escenificación de manera radical en la reocupación de la esfera pública y la conversión de la plaza en un espacio de prueba de una nueva forma participativa de vida (Espinar 2015).

De esta forma, el corpus que tenemos entre manos, ejemplo del término recién acuñado, *social movement documentary*, ofrece espacios de reflexión indispensables para la conformación de la imagen y de la realidad cultural española en torno a este movimiento. En un momento en el que el documental y el audiovisual, así como los canales web, conforman el margen y alternativa, donde encontrar reflejos de nuevas luces.

La memoria es lo más importante sabiendo que “[l]a amnesia colectiva es un triunfo de la estrategia del exterminio”, nos pide Mendoza que “[c]onfiemos en la memoria del documental, que es parte de la memoria de la gente, la memoria personal de tantos” (Mendoza, 1999: 110).

6. ÍNDICE DE FIGURAS Y FOTOGRAMAS

6.1. Índice de entrevistas

Entrevista 1. Entrevista llevada a cabo a Sarah Mariaucourt por Skype el 14/09/16. Días antes había recibido un email con preguntas de orientación para la entrevista. Ella se encontraba en Mallorca y yo en Ratisbona y la entrevista abierta y en un ambiente de debate y comprensión transcurrió durante más de tres horas. No solo hablamos sobre la película sino sobre su evolución personal a partir del 15-M y sus proyectos futuros comprometidos desde el documental. A día de hoy, vive en Barcelona, ha estrenado un documental sobre la recolección de la oliva en Palestina y lo ha financiado a través de una campaña de crowdfunding

Entrevista 2. Entrevista personal a Twiggy Hirota la cual la entrega en un correo electrónico el 30 de marzo de 2017. En ella relata durante quince páginas su visión del 15-M, su forma de afrontar el reto documentalmente y su vinculación activista a día de hoy, así como da retazos de su trayectoria personal. Actualmente vive en Madrid y continúa involucrada en proyectos audiovisuales.

Entrevista 3. Entrevista personal a Alfonso Domingo quien la entrega en un correo electrónico el día 22 de abril de 2018 en la que responde a cuestiones relacionadas con la producción política fundamentalmente, así como sobre su relación con el propio movimiento 15-M. Alfonso Domingo es un activo participante de la vida cultural española y ejerce como escritor y guionista.

Entrevista 4. Entrevista personal con Alfonso Parra el día 18 de marzo de 2018. La entrevista tuvo lugar por Skype, él se encontraba en Colombia y yo en España y transcurrieron aproximadamente tres horas en las que hablamos de forma distendida sobre la figura de Basilio Martín Patino, su forma de mirar como realizador, su papel en el cine y en la cultura española, así como sobre la trayectoria del propio Alfonso Parra. Actualmente trabaja como profesor de fotografía en Colombia y trabaja como director de fotografía, así como graba sus piezas documentales en paralelo.

Entrevista 5. La entrevista personal con Alfonso Amador tuvo lugar por Skype el 27 de marzo de 2017 mientras él se encontraba en Valencia. Durante casi dos horas se reflexionó sobre su documental, el movimiento 15-M, así como los discursos que atraviesa la cultura política española. Habló también de sus referentes literarios y cinematográficos, así como de su trayectoria fílmica. El mismo director asegura en la entrevista personal que nunca ha sido capaz de salir a la calle a movilizarse, aunque estuviera de acuerdo con las consignas, por lo que el cine se convierte aquí en su aportación al movimiento.

Entrevista 6. Entrevista con Carlos Serrano Azcona llevada a cabo el 24 de marzo de 2017 por Skype. Entonces él vivía en Londres y yo me encontraba en Ratisbona, la duración de la entrevista alcanzó las tres horas de duración en la que se comenzó hablando de la crisis y de la situación y perspectiva del autor para acabar analizando los discursos en torno a los filmes, sus modos de circulación, así como los proyectos futuros. Carlos Serrano Azcona trabajaba para la televisión inglesa en Londres y grababa sus documentales en paralelo. Actualmente prepara su siguiente trabajo sobre la crisis,

continuando con su temática comprometida tras trabajos como *Cartas desde Parliament square*, *El árbol* o *Quatum Men* todas ellas disponibles en Youtube a día de hoy.

6.2. Índice de fotogramas

- Fg.1 El movimiento 15-M encuentra correlación en Zuccoti Park en Nueva York y en las escuelas chilenas en la película *3 instantes, un grito* (00:23:30). Pág. 9.
- Fg. 2 El Valle de los Caídos forma parte de la exploración de las causas de aparición del movimiento en *Vers Madrid* (00:28:03). Pág. 9.
- Fg. 3 El primer tweet del 15-M en Madrid. (*15M Excelente revulsivo importante* 00:28:56). Pág. 27.
- Fg. 4 Ágora Sol el espacio radiofónico para las noticias de Sol. (*15M Excelente revulsivo importante* 00:30:22) Pág. 27.
- Fg. 5 El móvil es el lugar desde el que observamos la realidad inmediata. (*15M Málaga despierta* 00:24:54). Pág. 28.
- Fg. 6 El móvil representa por tanto un arma de información sin límites. (*15M Málaga despierta* 00:25:02) Pág. 28.
- Fg. 7 El móvil se encuentra en el centro de operaciones en una comunidad a priori desconectada. (*15M Málaga despierta* 00:25:06) Pág. 28.
- Fg. 8 Interacciones de usuarios de Twitter en relación al 15-M. (*15M Málaga despierta* 00:25:11) Pág. 30.
- Fg. 9 Cartel para la proyección de la película en la Casa de la Solidaritat. Pág. 105.
- Fg. 10 Cartel para la proyección en 2014 de *Tomaremos las calles* con Javi Larrauri en el campo de la Cebada. Pág. 105.
- Fg. 11 Imagen del vídeo del Coloquio con José Ortega sobre su película en la Universidad de Murcia (televisado en Youtube). Pág. 105.
- Fg. 12 Cuando las marchas indignadas populares llegaron a Madrid la gente lloraba de felicidad. (*La marcha indignada* 00:12:13). Pág. 115.
- Fg. 13 Alegría de estar en la calle juntos y gritando por los mismos derechos. (*Gritos en el cielo* 00:00:55). Pág. 115.
- Fg. 14 Los indignados atacan a los mossos mientras que estos solo se defienden, (*Gritos en el cielo* 00:40:04). Pág. 125.
- Fg. 15 Minutos dedicados a Barcelona en el resto de ciudades. El dibujo de Enrique Flores (*Dormíamos, despertamos* 00:53:26). Pág. 125.
- Fg. 16 El helicóptero sobrevuela Barcelona amenazante como lo hizo en Madrid desde el 15 de mayo (*Gritos en el cielo* 00:32:06). Pág. 128.
- Fg. 17 Los mossos se abalanzan a golpe de porra contra los manifestantes. La visión es testimonial (*Gritos en el cielo* 00:32:43). Pág. 128.
- Fg. 18 Los mossos aguardan pacientes el final de los discursos que le lanzan los manifestantes. (*Gritos en el cielo* 00:55:04). Pág. 128.
- Fg. 19 Los comienzos de la acampada en la red se explican gracias a twitter y se muestran como tal en los documentales. (*15M Excelente, revulsivo, importante* 00:26:30). Pág. 129.
- Fg. 20 El colectivo Anonymous juega un papel fundamental en la configuración online del 15-m. (*15M Excelente, revulsivo, importante* 00:36:36). Pág. 129.
- Fg. 21 La extensión de las reivindicaciones en Europa se trasladan se observan a través de los punteros de la aplicación googlemaps. (*15M Excelente, revulsivo, importante*. 00:46:51). Pág. 129.
- Fg. 22 La pancarta como introducción a la temática (*Tres instantes, un grito* 00:13:08). Pág. 141.

Fg. 23 El cartel como reafirmación de lo que vemos (*Tres instantes, un grito* 00:31:02). Pág. 141.

Fg. 24 Las pintadas como parte del desarrollo de sus participantes (*Tres instantes, un grito* 01:01:25). Pág. 141.

Fg. 25 Los pensamientos se diluyen con pompas de jabón (*Falsos horizontes* 00:20:29). Pág. 144.

Fg. 26 La acampada comienza a despertar en plaza Cataluña. (*Gritos en el cielo* 00:12:38). Pág. 144.

Fg. 27 Espontáneos se encontraban para ensayar y tocar instrumentos (*Dormíamos, despertamos* 00:18:39). Pág. 144.

Fg. 28 La luna y el sol son los haces de luz guía en la plaza. (*Dormíamos, Despertamos* 00:28:51). Pág. 148.

Fg. 29 La conquista de la plaza como la conquista de la luna (*El despertar de las places. Un any de 15M* 00:02:04). Pág. 149.

Fg. 30 El despertar del ser humano desde la apariencia de robots (*Mayo (una visión espiritual de la spanish revolution)* 00:01:17). Pág. 149.

Fg. 31 La vuelta al humanismo y los valores anteriores (*Mayo (una visión espiritual de la spanish revolution)* 00:01:23). Pág. 149.

Fg. 32 Plaza de la Solución (*Dormíamos, despertamos* 00:17:40). Pág. 149.

Fg. 33 Plano de la plaza de Cataluña y su visión como ágora en el centro se debatía y de ahí partía las demás zonas (*Dormíamos, despertamos* 00:13:39). Pág. 149.

Fg. 34 La función bambuser de las grabaciones espontáneas. *Reacción 15M*. Pág. 150.

Fg. 35 El plano de la plaza del Sol con cada uno de sus stands. (*#Indignados* 00:24:27). Pág. 150.

Fg. 36 Introducción del documental a través de una cosmovisión de un relato de Stanislaw Lem. *MAYO: una visión espiritual de la #SpanishRevolution*. Pág. 150.

Fg. 37 Para la explicación de las encuestas sobre el 15-M se utilizan gráficos virtuales. (*#Indignados* 00:24:27). Pág. 151.

Fg. 38 Mumble como parte de las formas de comunicación dentro de la acampada. (*Reacción 15M* 00:14:59). Pág. 151.

Fg. 39 Explicación de la evolución del 15-M en Madrid hacia las asambleas de barrio. (*15M Excelente, revulsivo, importante* 00:58:22). Pág. 151.

Fg. 40 Collage de protagonistas de la película (*#Indignados* 1:14:41). Pág. 154.

Fg. 41 “Placa colocada debajo de la estatua de Carlos III, en el centro de la Puerta del Sol” (2011: RTVE) Pág. 172.

Fg. 42 Joseph Stiglitz en la asamblea de economía de los domingos haciendo uso del turno de palabra (01:01:39). Pág. 184.

Fg. 43 Álvaro juega al ajedrez en el parque mientras cuenta su relación y compromiso con el movimiento (00:38:56). Pág. 184.

Fg. 44 Carmina, la mayor representante del movimiento en Sevilla se convierte en la guía a través de las movilizaciones en la capital andaluza (00:15:39). Pág. 184.

Fg. 45 Juan en su huelga de hambre en la puerta del Sol explica las razones por su preocupación por los jóvenes (01:05:25). Pág. 185.

Fg. 46 Álvaro lee su discurso en la Junta de Accionistas del Santander mientras que vemos imágenes satíricas de Emilio Botín y Francisco González (00:41:41). Pág. 185.

Fg. 47 En la plaza de la Encarnación, la cual ocupó el movimiento se retrocedió a la expo del 92 con la mascota Curro (00:16:15). Pág. 185.

Fg. 48 Ax cuida de sus cabras mientras oímos su relación con el movimiento. (00:09:42). Pág. 188.

Fg. 49 Edgar dirige una obra mientras que cuenta su perspectiva sobre el movimiento. (00:32:06). Pág. 188.

Fg. 50 Carlos canta y toca la guitarra una vez que hemos conocido su vinculación con el 15-M y las primeras imágenes de su apartamento. (01:02:45). Pág. 188.

Fg. 51 Ax muestra su rutina en los campamentos de refugiados. (00:01:03). Pág. 192.

Fg. 52 Ax relata su experiencia en torno a la Primavera Árabe. (00:02:13). Pág. 192.

Fg. 53 Las traductoras son vistas de espaldas y de frente mientras se inventan un símbolo para Villamantilla. (01:23:00). Pág. 192.

Fg. 54 Las olas marinas y las gaviotas con el faro al fondo. (00:26:26). Pág. 193.

Fg. 55 Las olas se descubren toldos y el faro la torre del reloj del Ayuntamiento. (00:26:28). Pág. 193.

Fg. 56 Los dibujos animados pasan a convertirse en imagen fotográfica. (00:26:36). Pág. 193.

Fg. 57 La Solfónica toca en la plaza del Sol como culminación del proceso (01:20:20). Pág. 195.

Fg. 58 El colectivo Flo6x8 ocupa los bancos y los convierte en tablao (00:42:29). Pág. 195.

Fg. 59 La Marea Verde se refuerza a través de mobs y manifestaciones en los colegios públicos (01:12:21). Pág. 195.

Fg. 60 Los edificios deshabitados en Seseña se han convertido en uno de los símbolos de la crisis del ladrillo en España por la trama de corrupción “El Pocero” (00:21:20). Pág. 215.

Fg. 61 El Valle de los Caídos se muestra en una serie de planos con manchas de color rojo intermitentes (01:11:40). Pág. 215.

Fg. 62 Bäder cuenta el recorrido hasta llegar a Madrid haciendo uso de un mapa de la península ibérica. (00:37:20). Pág. 218.

Fg. 63 Bäder relata su llegada a Algeciras y sus motivaciones en España. El cartel de detrás perfila su figura: Grito mudo. (00:37:29). Pág. 218.

Fg. 64 Bäder, en el plano más cerrado de la secuencia, reflexiona en silencio sobre su futuro mientras fuma un cigarrillo. (00:37:43). Pág. 218.

Fg. 65 Las botellas llenas del principio simbolizan las ilusiones a estrenar del protagonista. (00:33:00). Pág. 220.

Fg. 66 La botella medio vacía, en este caso, marca el punto intermedio en el que Bäder encuentra pocas salidas a su situación. (01:04:13). Pág. 220.

Fg. 67 La venta ambulante que se observa en esta imagen continúa siendo la forma de sustento de Bäder al final del recorrido. (01:45:30). Pág. 220.

Fg. 68 Las vallas de espinos que controlan la entrada de los inmigrantes en Ceuta y Melilla quedan perfectamente reflejadas por esta verja en Gibraltar. (00:38:28). Pág. 221.

Fg. 69 Los vendedores ambulantes ilegales corren despavoridos ante la presencia policial y esconderse. A los pocos minutos volverán a expandir sus mercancías. (00:27:32). Pág. 221.

Fg. 70 La policía antidisturbios persigue a los manifestantes por las calles del centro convertido en campo de batalla. (01:02:07). Pág. 221.

Fg. 71 El protagonista se dirige al público acercándose a la gente. (01:24:43). Pág. 222.

Fg. 72 El protagonista se dirige a la policía inquiriendo una nueva predisposición. (01:23:33). Pág. 222.

Fg. 73 El protagonista llama a la acción de ambos frentes, el ciudadano y el policial. (01:23:25). Pág. 222.

Fg. 74 El Partenón en llamas simboliza la caída de la Democracia en una resignificación que además lo pone en negativo. (01:11:50). Pág. 226.

Fg. 75 El grafiti: “Wake up” en las calles griegas hace referencia al levantamiento y al despertar de las democracias del sur de Europa. (01:12:00). Pág. 226.

Fg. 76 Esta superposición de imagen parece advertirnos de un Valle de los Caídos en flor, nuevo, renaciendo. (01:11:34). Pág. 226.

Fg. 77 Los paisajes de la crisis en España se caracterizan por un espacio baldío y unos edificios deshabitados al fondo como vemos en esta imagen donde el único brote está seco. (00:18:51). Pág. 228.

Fg. 78 La lata de la bebida energética de la marca Burn simboliza la sequedad, las llamas y a su vez su agotamiento. (00:19:16). Pág. 228.

Fg. 79 El coche arrasado habla sobre el estado de la industria y el vertedero en el que se encuentra Seseña, no solo de neumáticos usados, sino de desechos de todo tipo. (00:19:20). Pág. 228.

Fg. 80 Esta participante de la asamblea simboliza aquella fraternidad aún patente en la acampada en la que se recomienda la continuidad del movimiento. Pág. 229.

Fg. 81 El girasol representante de la admiración hacia la plaza se convierte en símbolo de la revolución. (01:45:18). Pág. 229.

Fg. 82 El girasol se acabará perdiendo y una vez que la cámara se concentre en su centro las pipas como Luciérnagas, como haces de luz serán una suerte de elementos desperdigados en el horizonte. (01:45:25). Pág. 229.

Fg. 83 La imagen del indigente durmiendo delante de un escaparate del Corte Inglés en el centro mientras que en el cartel de fondo le preguntan: What’s yours?. (00:17:33). Pág. 230.

Fg. 84 El CD en el suelo simboliza el inestable equilibrio en el que los inmigrantes pasan la frontera. Pág. 230.

Fg. 85 Los cardos sobre los escombros en Seseña juega con la sequedad y a la vez la resistencia de la naturaleza frente a las creaciones humanas. (00:19:47). Pág. 234.

Fg. 86 Esta piedra sumergida en el mar que podría confundirse con un hueso representa a aquellos que sucumbieron en su intento de cruzar el estrecho y quedaron bajo agua. (00:39:44). Pág. 234.

Fg. 87 El despliegue de la pancarta sobre la inmensa valla publicitaria de Sol se convierte en uno de los primeros momentos de júbilo común en la plaza. (00:05:21). Pág. 245.

Fg. 88 Superposición de dictaduras. A partir de entonces la pancarta queda como símbolo de toma de la plaza. (00:05:36). Pág. 245.

Fg. 89 Comerciantes de Madrid. La extensión de las casas de adquisición de oro durante la crisis ha llegado al centro de la capital. (00:28:08). Pág. 248.

Fg. 90 El Espantabanqueros simboliza uno de los postulados más relevantes del 15-M contra el terror financiero. Pág. 248.

Fg. 91 La alegría compartida, los infantes y las madres comparten momentos de juego en la plaza. (00:19:51). Pág. 254.

Fg. 92 La mirada atenta, de quien sabe estar siendo observada y permitirlo conscientemente. (00:02:13). Pág. 254.

Fg. 93 El baño en la plaza I (*Libre Te quiero* 00:11:10). Pág. 256.

Fg. 94 El baño en la plaza II (*Libre Te quiero* 00:11:15). Pág. 256.

Fg. 95 El baño en la plaza III (*Libre Te quiero* 00:11:22). Pág. 256.

Fg. 96 La plaza de Sol iluminada por los fuegos artificiales. (*Libre Te quiero* 00:58:11). Pág. 257.

Fg. 97 La familia posa en el salón mientras que enmarcada vemos la lucha en la calle y banderas republicanas. (00:22:00). Pág. 258.

Fg. 98 La familia posa delante del cartel mientras que a través del cristal de la ventana contigua se observa y se oye una manifestación en la calle. (00:23:18). Pág. 258.

Fg. 99 La revolución rural, una familia posa a luz de flash mientras que en un cuadro vemos una manifestación en Madrid. (00:23:09). Pág. 259.

Fg. 100 La diversidad en la familia, la televisión no muestra fútbol sino a las manifestaciones en la calle. La niña rompe los estereotipos que cumplen sus pequeños parientes. (00:23:55). Pág. 276.

Fg. 101 La comisión para la eficiencia se enfrenta a un espontáneo que no participa en el grupo de trabajo. (00:41:52). Pág. 276.

Fg. 102 La portavoz de jurídica sale a desmentir la intervención de un compañero en su contra. (00:48:03). Pág. 276.

Fg. 103 Un señor pretende participar sin esperar el turno de palabra. (00:54:49). Pág. 276.

Fg. 104 Ante los abucheos del público esta señora los insulta: “No me hagáis eso hijos de puta”. (00:55:34). Pág. 276.

Fg. 105 El moderador queda apartado del micrófono ante un espontáneo que toma la palabra para enfrentarse a él y cuestionar el modelo de moderación. (01:01:47). Pág. 276.

Fg. 106 Un señor del público sale a agredir a uno de los moderadores de la Asamblea. (01:09:23). Pág. 276.

Fg. 107 Una chica sale emocionada y agradece a la acampada su enseñanza. (00:20:35). Pág. 282.

Fg. 108 Este chico supera sus dificultades de hablar en público hablando a la Asamblea. (00:17:38). Pág. 282.

Fg. 109 La payasa sale al micrófono para reivindicar el arte en la calle y el derecho a ser payaso. (00:04:42). Pág. 282.

Fg. 110 La madre susurra las palabras que debe ir diciendo. (00:23:20). Pág. 284.

Fg. 111 La plaza grita de felicidad cuando el niño es alzado en brazos por el moderador. (00:23:24). Pág. 284.

Fg. 112 El discurso de las canas da una visión única y diferente sobre la actuación de la generación más mayor. (00:59:23). Pág. 284.

Fg. 113 La generación de los mayores se siente feliz de participar y este señor lo dice abiertamente. (00:39:57). Pág. 287.

Fg. 114 Los mayores ven en el movimiento una ayuda a sus problemas y una movilización política. (00:10:08). Pág. 287.

Fg. 115 Al interviniente se le arrebató el micrófono y se le pide que no “se enrolle”. (00:20:49). Pág. 290.

Fg. 116 Pide atención y los participantes hablan y se mueven por detrás. (00:06:13). Pág. 290.

Fg. 117 Un chico propone sobresaliente en pantalla lo que considera que debe ser la participación. (00:07:35). Pág. 290.

Fg. 118 Ante el rechazo de los moderadores a que continúe su discurso decide alejarse con el micrófono. (01:09:37). Pág. 295.

Fg. 119 Se traslada más hacia delante porque continúa siendo reprendido y sale de plano. (01:09:50). Pág. 295.

Fg. 120 Continúa su discurso esta vez de nuevo centrado, aunque el plano ha perdido su valor retratista y se observa la generalidad. (01:09:56). Pág. 295.

Fg. 121 Los plásticos transparentes se extienden para crear las primeras tiendas. (00:08:17). Pág. 296.

Fg. 122 La tienda ya es habitable y las personas se introducen bajo los techos de plástico. (00:08:27). Pág. 296.

Fg. 123 Dos jóvenes salen a correr bajo la lluvia. (00:36:34). Pág. 296.

Fg. 124 Los plásticos transparentes se extienden para crear las primeras tiendas. (00:08:17). Pág. 298.

Fg. 125 La tienda ya es habitable y las personas se introducen bajo los techos de plástico. (00:08:27). Pág. 298.

Fg. 126 Dos jóvenes salen a correr bajo la lluvia. (00:36:34). Pág. 298.

6.3. Índice de gráficos

Gr. 1 Claves del corpus documental del 15-M (Elaboración propia). Pág. 43.

Gr. 2 Cuadro sintético: Los documentales del 15-M. (Elaboración propia). Pág. 80.

Gr. 3 Cuadro Comparativo de visitas/visionados de los documentales del corpus (Elaboración propia). Pág. 108.

Gr. 4 Estructura narrativa. (Elaboración propia). Pág. 179.

Gr. 5 Distribución de temas Romancero del Sol. (Elaboración propia). Pág. 212.

Gr. 6 Distribución de imágenes Romancero de los pueblos. (Elaboración propia). Pág. 212.

Gr. 7 Distribución de imágenes Romancero del fuego. (Elaboración propia). Pág. 213.

Gr. 8 Estructura narrativa *Libre Te quiero*. (Elaboración propia). Pág. 243.

Gr. 9 Estructura narrativa. *50 días de mayo* (Elaboración propia). Pág. 273.

7. APÉNDICE

7.1. Límites a las redes sociales e internet (al “mediactivismo”)

Antes de continuar de forma específica con los documentales debe hacerse una pequeña digresión para reflexionar sobre los límites que igualmente plantea la tecnología e internet a pesar de las oportunidades que ofrece retratadas anteriormente. Lejos de la *achievable utopia* que proponía Pierre Lévy a través de la inteligencia colectiva, parece que el poder de internet aún sigue siendo limitado en cuestiones de generación democrática. Los medios convencionales en especial la televisión siguen teniendo gran peso específico (Jenkins¹⁷⁴ 2008: 222; Castells 2012) y la capacidad de decodificación del medio web tampoco se halla completamente extendida sino más bien continúa siendo limitada lo que Jenkins (2008: 258) denomina *partizipation gap*.

Existen supra-limitaciones paralelas y orquestadas de forma “desintencionada” que van más allá y que tienen que ver con el acceso a los medios de las diferentes capas sociales. En el mismo sentido en el que ejemplifica Jenkins el caso en EEUU, que se puede leer en la cita siguiente, se hace el ejemplo comparable de forma global y sirve también de índice para observar en España:

Most of the people depicted in this book are early adopters. In this country they are disproportionately white, male, middle class, and college educated. These are people who have the greatest access to new media technologies and have mastered the skills needed to fully participate in the new knowledge culture [...] (Jenkins 2008: 23).

El acceso a internet se encuentra extendido pero no toda la población accede a él o hace un uso informativo e interactivo del mismo. Así como los niveles de alfabetización digital y online son cuestiones de discriminación social por las diferencias que existen entre, ya no solo las capas sociales, sino también entre las generaciones por cuestiones de edad y de distancia comunicativa con la web (Sevilla-Buitrago 2015: 98). Los más mayores se ubican en un entorno comunicativo diferente y la búsqueda de información se encuentra sesgada por la falta de herramientas, lo mismo que en cuanto a la intervención en redes, donde no toda la población, a pesar de las altas cifras de

¹⁷⁴ En cuanto a los límites debe volverse a nombrar a Jenkins pero esta vez un artículo que lleva a cabo en 2014 reflexionando sobre su escrito *Rethinking Convergence Culture* de 2012 y en el que deja patente la necesidad de que se reformulen y se afinen las nomenclaturas que se le asignan a los elementos relacionados con los medios desde formas de participación diferenciando entre participación e interacción, como formas de inclusión política o de reflexión en torno a los medios a partir de su capacidad de circulación e influencia.

membresía, participa del mismo modo y con la misma frecuencia. Pensemos en los realizadores de los documentales, la gran mayoría no supera los 45 años, o en los colaboradores de las comisiones de comunicación presentes en pantalla de numerosos documentales y que son fundamentalmente personas entre los 20 y los 40 años de edad. De este modo, ni el visionado ni la participación se encuentran en cualquier caso al alcance del total de la población, sino que da cuenta de las fronteras que estos plantean.

En el mismo sentido, también con una población de estudio anglosajona, se encuentra el libro *Voice and Equity: The State of Electronic Democracy in Britain* (2013) en el que Lusoli reflexiona sobre esa perpetuación de la discriminación social en internet. Y que, si se tiene en cuenta lo que afirma Castells sobre la importancia de los medios para la política “Politics is media politics” (2009: 300), entonces existe un *gap*, un espectro social que definitivamente no puede participar en la vida política. La mayoría confió en que los medios de comunicación social podrían constituirse en herramientas con las que abordar mecanismos más democráticos. Sin embargo, el uso que se hace de los medios se encuentra relacionado de forma directamente proporcional con la capacidad de quienes se encuentren detrás de las pantallas, donde el activista, a pesar del fuerte compromiso, apenas podrá competir con el departamento de comunicación de cualquier gran corporación.

Las líneas divisorias encuentran otro cerco, y este se delimita en torno al compromiso político ya existente o al interés por el tema en concreto, hablando en términos más generales. En definitiva, se tiende a seguir a aquellos perfiles que concuerdan con los puntos de vista de cada uno. El ser abierto es lo que permite que las redes sociales y los medios en web sean considerados como libres, y justo ahí, es donde radica la fuerza de un gatekeeper que, en este caso, no es de una institución o formación ajena, sino de las ideas y opiniones de los propios participantes, además de los externos modelos de conjuración de límites. Existen autores que ya han tratado al software como co-creador, para ellos la programación y el diseño web influiría en la creación de contenidos, puesto que igualmente intervendría en la elección, selección, e interacción (Craig Hight 2017: 82) que posteriormente los usuarios o consumidores llevan a cabo. Por lo tanto, la aparición de este espacio de acción no implica per se cambios o una “democratización salvadora”, como se auspició en sus inicios, sino que tiene la potencia de ser usado para cualquier tipo de reivindicación y manifestación.

La tendencia hacia el consumo y, por tanto, interacción de contenidos relacionados con los temas que nos interesan presupone una imposibilidad de

emancipación para la población que no tenga a priori interés en el 15-M o los movimientos sociales de esta década.

El paso “[b]etween the black box and the White Cube” (Uroskie 2014) continuaría hacia “*the golden Newsgochi*”, donde el iphone se plantea como un artilugio en el que encontrar todo lo relacionado con la actualidad a través de la que se participa con necesidad imperiosa mediante pequeñas y constantes dosis de comentarios y creación de relatos personales en las redes sociales a partir de la reproducción de unos u otros contenidos audiovisuales. De esta forma, las posibilidades de emancipación se encuentran no solo limitadas en cuestiones de reflexión e interpretación por la incapacidad de reacción constante y, en consecuencia, la rapidísima falta de actualidad sino también en cuestiones que atañen a la pertenencia social. Ello ofrece para el consumo de los productos reacciones que, en ocasiones, muestran nexos de respuesta en torno a cuestiones de creencia cultural y resistencia individual que atienden a la instantaneidad y no a la reflexión.

Igualmente, en cuestiones de archivo debe reconocerse también una limitación ante un fenómeno que parecía ilimitado. Brunow (2015) hace hincapié en las diferencias existentes en los entornos digitales según las posibilidades de acumulación ante lo que denomina “short-term processes” como vídeos en Youtube o “memes” cuya naturaleza se encuentra marcada por el inoperable olvido y por la falta de financiación para su recogida y almacenamiento. Además, dibuja una diferenciación entre “functional memory” la cual se encuentra orientada hacia el futuro, y es planteada o se reconoce para la reutilización y la “storage memory”, cuyos documentos podrían caer en el olvido, o directamente, podrían no formar parte de ella. Teniendo en cuenta las relaciones de poder que esto constituye en la producción de sentido histórico, y debido a los mecanismos de hegemonía de los sentidos que ello conlleva, habría contenidos que no pertenecerían al canon. Lo cual perpetuaría aquella lógica que no da soporte a los espacios democratizados de la construcción informativa. Otros autores (Cvetkovich 2003; Van Dijck 2007) apuntan hacia brotes nuevos en torno a la digitalización la cual ofrecería formas de renovación en las lógicas de poder inscritas en las instituciones a las que pertenecería históricamente (Assman 2008: 102) y este iría cambiando de manos. La cuestión es en qué manos se encuentra ahora.

La producción personal de contenidos que se suben voluntariamente a la web, los archivos y almacenamiento de datos se encuentran en un espacio que, aunque mantenga la posibilidad de acceso abierta, de forma más o menos indiscriminada, pertenece a los

dueños de las plataformas web (normalmente a accionistas de grandes conglomerados de la información digital y que por tanto poseen otras estructuras (privadas) pero que no difieren en sus intereses de los de las instituciones anteriores más que en apariencia¹⁷⁵), puesto que, al fin y al cabo, el poder económico se traduce en poder en cada una de sus acepciones. De este modo, se observa por un lado la posibilidad de almacenamiento para el acceso global a todos aquellos contenidos subidos a las webs como Youtube, Vimeo, Wikipedia y a la vez, el control potencial que pueden ejercer aquellos que tienen potestad para censurar contenidos o posts y, sobre todo, un desinterés por mantener contenidos en la web si estos no se encuentran asociados con un sujeto que las mantiene económicamente, lo que deriva de forma radical en la supresión automática en caso de impago de la extensión web.

Por último, no debe olvidarse la relevancia de la presencia en la plaza, es decir, de la ocupación real del espacio público para el desarrollo de los contenidos en los medios y la ocupación de la red. Los medios en general no nacen, ni lo hacen en el caso del 15-M, como sustituto de la vida real, del movimiento, sino como una extensión de la misma, como ya recoge Sevilla-Buitrago en su artículo sobre el espacio público para el 15-M (2015: 98) y que, de nuevo, reconoce la importancia de otros medios convencionales para el acceso a otras capas de la población.

Por todas estas cuestiones, el documental se constituye como medio diferenciado frente a los vídeos colgados en Youtube o a la literatura escrita de información en torno al movimiento en forma de plataforma. Además, por la fuerza del género en el presente fílmico español y global, y por su relación con el público/pueblo, así como, por su representación del contexto histórico y estético cinematográfico¹⁷⁶ en que se enmarca, despuntan entre otras formas creativas de expresión como de gran relevancia para su estudio.

¹⁷⁵ Una prudencia similar aportan Belletini y Arellano sobre los documentales almacenados en plataformas privadas (2016: 317) en un completo estudio sobre el activismo en América Latina organizado por países.

¹⁷⁶ Luis Moreno-Caballud (2012: 548) destaca el renacimiento del cine de no ficción como glorioso en la última década.

7.2. Fichas técnicas de los documentales del corpus

<i>#Indignados: del 15-M al 20-N</i>	332
<i>15M idas y vueltas entre las primaveras</i>	332
<i>15M: «Excelente. revulsivo. importante» una visión muy personal del 15 m</i>	333
<i>15M: Málaga despierta</i>	334
<i>50 días de mayo (Ensayo para una revolución)</i>	334
<i>Acampada Sol (historia de una ciudad)</i>	335
<i>Banderas falsas</i>	336
<i>Dormíamos, despertamos...</i>	336
<i>El despertar de les places. un any de 15m</i>	337
<i>Ensayo de una revolución</i>	338
<i>Falsos horizontes</i>	339
<i>Gritos en el cielo</i>	339
<i>Indignados</i>	340
<i>Inside 15M: 48 horas con l@s indignad@s</i>	340
<i>La marcha indignada</i>	341
<i>La plaza, la gestación del movimiento 15M</i>	342
<i>Libre Te quiero</i>	342
<i>Mayo (una visión espiritual de la spanish revolution)</i>	343
<i>Reacción 15M</i>	344
<i>Todos cuentan 15M</i>	344
<i>Tomaremos las calles</i>	345
<i>Tres instantes, un grito</i>	346
<i>Vers Madrid: The burning bright</i>	346

#Indignados: Del 15-M al 20-N

España, 2011, 78', HD, color

Director: Antoni Verdaguer

Productores: Antoni Verdaguer/ Josep Jover

Producción: Carlota Betbesé

Editores: Albert Oliveras

Fotografía: Tino Solé

Producción: Camelo Colectivo; NAO Cinematográfica; 21 de Nov. P.A.

Postproducción: Eduardo Bonito (Sonorización)

Localizaciones (fundamental/es)- Barcelona, Madrid.

Música: "Palabras para Julia" letra: José Agustín Goytisolo, música: Francisco Ibáñez;

"No nos moverán" (grupo de ciudadanos de Wisconsin, en solidaridad con España) y

"Sigue tu camino", letra y voz: Artiko On Now.

Sonido: Axel Bosch y Hugo Chico

Otros: Cámaras: Albert Oliveras y Mar Lizana

Lengua: español

Página web de la película: -

Disponible online: https://www.youtube.com/watch?v=0K_uqCrpJnc y <https://www.youtube.com/watch?v=cIO57-JU868> [última visita 03/07/18]

Sinopsis: Recorrido audiovisual de los acontecimientos más destacables desde la génesis del 15-M hasta poco antes de las elecciones del 10 de noviembre. Se trata de un análisis descriptivo y pormenorizado de las reivindicaciones e intervenciones en las plazas, a través del formato clásico de entrevista a personas de autoridad así como a presentes en los acontecimientos, mezclando imágenes de las acampadas, infografías e imágenes de archivo de acontecimientos paralelos a las plazas.

15M idas y vueltas entre las primaveras

Francia, 2013, 83', HD

Directora y productora: Sarah Mariaucourt

Editora: Sarah Mariaucourt

Productora:

Localizaciones: Bruselas, París, Roma, Atenas, Madrid, Barcelona.

Música: "Salut a toir", Berurier Noir y "On lâche rien", HK & les Saltimbanks.

Lengua: español, francés, subtítulos en inglés.

Página web de la película: <https://15midasyvueltas.wordpress.com/madrid/>

Disponible online (CC): <https://www.youtube.com/watch?v=vEAqpb3aGH8>

Sinopsis: La iniciativa 15M se difunde rápidamente por toda Europa y el resto de mundo. En algunas semanas se generarán una serie de marchas, más de 5000 Km desde Madrid a Atenas pasando por Bruselas, París, Roma. Un grupo de franco-españoles ha comenzado con la iniciativa pero personas de todas las nacionalidades acompañan y fomentan nuevas marchas. Es la “presentación visual” del acompañamiento de la directora. Se trata de un road movie a pie y un trabajo final de compilación de los diferentes capítulos por etapas al que le acompañan fotos y artículos.

15M: «Excelente. Revulsivo. Importante» Una visión muy personal del 15 M

España, 2012, 74', HD.

Director: Stéphane M. Grueso

Productores: Stéphane M. Grueso, Patricia Horrillo, Pablo Soto

Editores: Stéphane M. Grueso

Producción: Madrid. 15M.cc

Grafismo: Santiago Romero Ruiz

Localizaciones (fundamental/es): Madrid, (Escasas: Barcelona, Valencia)

Música original de: José Sánchez-Sanz

Ilustraciones: Enrique Flores

Lengua: español, con subtítulos y en lengua de signos

Página web de la película/ proyecto: <http://www.15m.cc/>

Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=Z5fsxKIMDNU>

Sinopsis: Como parte de un proyecto intermedial, este relato cronológico del movimiento 15-M trata la actualidad a través de la voz over en primera persona y haciendo uso de entrevistas. Con gran cantidad de infografías e imágenes de diferentes medios y personas se trata de una versión muy informativa del movimiento 15-M. Con gran atención a la internacionalidad del movimiento, los medios de comunicación, y a las personas del 15-M, se dedica un extenso capítulo a los logros del 15-M y a la extensión posterior a los grupos de trabajo. Procedente de un proyecto paraguas llamado “15m.cc” a nivel nacional en España ha hecho uso de recursos recogidos a través de la plataforma web y creados por los colaboradores del proyecto.

15M: Málaga Despierta

España, 2012, 95', HD.

Directores/ productores: Rakesh B. Narwani y Laura Rueda

Editores: Rakesh B. Narwani, B́ktor Kero, Inés Gallo, Christophe Pouplard, Rocío González Serrat, Sinuhé Muñoz, Laura Martín Carratalá, Ángel Martín, Miguel Carlos Rodríguez, Luismi Aguilera,

Producción: 15m. Malaga.cc

Postproducción: Marta Sánchez, B́ktor Kero, Inés Gallo

Localizaciones (fundamental/es): Málaga, Madrid, (Marchas a Bruselas, a Madrid)

Música: bandas más repetidas David Löhstana y “Dame de comer”.

Grafismos: Marta Sánchez y B́ktor Kero

Lengua: español con subtítulos en inglés, francés y alemán.

Página web de la película:

Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=CPxeZJpyDag>

Sinopsis: Los totales y time lapses se mezclan con entrevistas a participantes del movimiento en Málaga. Con la guía y en agradecimiento a José Luis Sampedro el documental ofrece una completa retrospectiva de los acontecimientos del 15-M contados desde el presente de la entrevista. A partir de capítulos que a su vez tienen una ordenación cronológica desde los inicios hasta los finales del movimiento y los logros del mismo se viaja de una capital a otra con las marchas y gracias a múltiples infografías. La última parte dedicada a los logros y al poder derivado del movimiento se representa a través de las iniciativas culturales y reivindicativas.

50 días de mayo (Ensayo para una revolución)

España, 2012, 93', HD, B/N

Director y montador: Alfonso Amador Viqueira

Productora: Margarita Quintás

Fotografía: Juan Tormo

Productoras: LOVER FILMS

Localizaciones (fundamental/es)- Valencia

Sonido: Iván M-Rufat

Música: Memory of a free festival – David Bowie, Jubilemus, exaltemus – Francois Couperin Les petits chanteurs de Montigny

Lengua: español y valenciano, subtítulos en inglés.

Disponible online: NO

Sinopsis: En Mayo de 2011 las esporas del 15-M también germinan en la plaza del Ayuntamiento de Valencia. El micrófono del Ágora da forma a una gran conversación en la que se reflexiona sobre la propia acampada. El debate evoluciona a medida que la convivencia y las propuestas democráticas adquieren carices menos positivos, donde la ebullición revolucionaria de los inicios sufre el desgaste de los días de trabajo común hasta el desalojo de la plaza. Aquí, la acampada no es un lugar para el desarrollo de las artes, la felicidad y el júbilo de compartir, sino un espacio para el trabajo y la propuesta de nuevos modos de funcionamiento social. Se asiste a una visión crítica sobre el propio movimiento y sus capacidades modificadoras de la sociedad a través de un desbordamiento de los presupuestos de democracia participativa en los que se basaba. La revolución no iba a ser mañana como se pensaba en los comienzos.

Acampada Sol (Historia de una ciudad)

España, 2011, 64', HD.

Directores/ productores: Adriano Morán

Editores: David Tesouro, Adriano Morán

Productoras:

Redacción: Laura Albor, Laura Pintos

Postproducción: David Tesouro, Adriano Morán

Localizaciones (fundamental/es)- Madrid

Música: Javier Álvarez / Dúo Cobra

Diseño y desarrollo: Alejandro Navarro / Antonio Pasagali

Lengua: Español

Página web de la película: <http://asambleademajaras.com/contacto/contacto.php>

Disponible online:

http://asambleademajaras.com/videos/detalle_video.php?idvideo=601

Sinopsis: Es el seguimiento diario del movimiento 15-M desde el comienzo con la manifestación el día 15 hasta la partida el día 12 de junio, con muchos detalles temporales se nos plantea un documental que aunque con toques artísticos podría considerarse cercano al tono televisivo. Entrevistas a pie de calle y también programadas con personas representativas del movimiento como por ejemplo Juan Luis Sánchez, periodista web en periodismo humano, se convirtió en el periódico referencia para conocer el 15-M, Jon Aguirre Such uno de los portavoces de Democracia Real YA o la periodista Rosa María

Artal, autora de *Reacciona* enriquecen y desdoblan la imagen en pantalla al salir de la plaza del Sol, ubicando las consecuencias del movimiento en otros puntos de la ciudad con otras personas además de las asistentes a las asambleas, organizado cronológicamente en nueve capítulos.

Banderas Falsas

España, 2011, 67', HD.

Director: Carlos Serrano Azcona

Guion: Carlos Serrano Azcona e Ignacio Cortés

Editores: David Varela y Carlos Serrano Azcona

Productora: Estar Ahí Cinema

Postproducción: Juan Francisco Calero

Localizaciones (fundamental/es)- Madrid, México, Zúrich

Música: Ignacio Cortés Prelude in C Minor for solo Lute BWV 999. JS Bach (Jakob Lindberg), "White" Darren Harper

Lengua: Español e inglés

Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=pYWt6uZZN-A>

Sinopsis: La celebración del mundial en julio de 2011, el movimiento 15-M y el JMJ se convierten en los momentos principales representados en la película. La ocupación del espacio público parece poseer razones diferenciadas pero los actantes verifican sus similitudes: manifestantes y participantes, policía y helicópteros ocupan el rol protagonista junto con injerencias introducidas de la mano de la procesión de palio, las imágenes del zócalo o el final en Zúrich. Con frecuentes efectos sonoros y la experimentación con la luz y la imagen se producen discursos paralelos que ponen en entredicho el valor de las banderas en su comparación. Por otro lado, ésta es la primera parte de un díptico que se forma junto a "Falsos Horizontes". Las dos son un todo, la primera, es decir, "Banderas Falsas", de acuerdo con el director, es la imagen y la segunda, "Falsos Horizontes" es la palabra.

Dormíamos, despertamos

España, 2012, 90', HD.

Directores/ productores: Twiggy Hirota, Alfonso Domingo, Andrés Linares, Daniel Quiñones

Editores: Juan Verdeal, Twiggy Hirota

Productoras: Cinematográficas Alea, S.L. (Andrés Linares), Argonauta Films (Alfonso Domingo), Hirota Producciones (Twiggy Hirota).

Postproducción: Juan Verdeal Daniel Tarriño

Localizaciones (fundamental/es)- Madrid, Cataluña, Sevilla, New York, Rusia.

Música: Pablo Salinas, Funkillom Ahris, Titus Twelve, The underscore Orkestra, Ancient Astronauts, Sul Rebel, Strange Republik, F. Caillon, Grapes, Matemai Mbira Group...

Ilustraciones: Enrique Flores, animadas por Daniel Ballesteros, Miguel G. Monzón y Evitis Hervás

Lengua: Español e inglés

Página web de la película:
<https://www.facebook.com/search/top/?q=documental%20dorm%C3%ADamos%20despertamos>.

La película se encuentra online en Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=3mn6WrAFYv4&t=2s>

Sinopsis: *Dormíamos, despertamos* constituye un exhaustivo recorrido del movimiento 15-M desde sus inicios hasta su aniversario en 2012 a partir de una selección de relatos en primera persona. Se conforma así un discurso entretejido a partir de experiencias personales sobre la acampada y su funcionamiento, su cometido en el movimiento, la crisis y las consecuentes demandas sociales. A su vez estos protagonistas representan cada uno de los motivos principales de reivindicación ciudadana: sanidad, educación, cultura, PAH, JSF, medios de comunicación, etcétera. Esta versión coral cercana a las bases del movimiento es un cuidado trabajo de ensamblaje que, junto al canónico formato de entrevista e imágenes de acompañamiento, intercala dibujos animados de Enrique Flores y una banda sonora que, si se erige sobre la música de la Solfónica, acoge todo tipo de ritmos.

El Despertar de les Places. Un any de 15M

España, 2011, 45', HD.

Directores/ productores: Jordi Oriola Folch y Lluç Güell Fleck

Editores: Paula Morelló

Imagen: Jordi Oriola Folch (Otras imágenes: Maties Segura, Jordi Carbó, Óscar Ferrer y José Luis Díaz)

Productoras: Transforma Films

Localizaciones (fundamental/es)- Barcelona

Música: "03 – document 2", interim (2007) de Bern Jerred, CC By
"Lo que la mente esconde", Frida (2012) de El circo de las mariposas, cedida por el grupo
"Ma vie", Soft & Slow (2011) de David Löhstana, CC By
"01", e-world (2011) de zero-project, CC By.
"Switch 2", Inspiration (2009), Serphonic, CC By-Sa
"Quietos", Frida (2012) de El circo de las mariposas, cedida por el grupo
"Flores del mar", Frida (2012), de El circo de las mariposas, cedida por el grupo
Sonido: Marcela Acjia
Lengua: catalán (subtítulos: español, inglés, francés, italiano, portugués, alemán, chino tradicional, griego y japonés)
Página web de la película: <http://www.transformafilms.org/?q=node/97>
Disponible online (licencia Creative Commons Nc-By-Sa): <https://vimeo.com/45844043>
Sinopsis: "El despertar de les places" es conducido a través de seis personas que se reúnen en un terrado para analizar un año después del 15-M lo vivido en la plaza de Cataluña por aquel entonces. La expresión de los protagonistas que reflexionan en torno a los procesos constituyentes y democráticos se mezcla con los testimonios de participantes del movimiento en 2011, de responsables de comisiones y de políticos mostrando lo que fue, significó y lo que aún queda vivo. La guía constante se observa en Marco activo del 15-M que fue despedido de Telefónica y cuyo proceso judicial se acompaña durante la pieza y su música se conforma parte de la banda sonora.

Ensayo de una revolución

España, 2011, 30', HD.
Director y montador: Pedro Sara y Antonio Labajo
Fotografía: Pedro Sara
Sonido directo: Antonio Labajo
Productoras: Alrelente producciones y Tolocha producciones
Postproducción: José Aguirre (sonido)
Localizaciones (fundamental/es)- Cádiz
Música original: El domador de medusas, Mejitanos, La canalla, Los currelantes, Manu Domínguez, Tino Tovar,
Lengua: español, subtítulos en inglés
Página web de la película: -
Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=rD-M7J1fy5I>

Sinopsis: Esta es la historia de lo que sucedió en una pequeña plaza de una ciudad pequeña, Cádiz, donde voces y rostros anónimos coincidieron para expresarse, para compartir ideas y esperanza, para construir juntos alternativas pacíficas a un sistema en declarada crisis. Personas que pasan de la idea a la acción y consiguen cambios reales para el pueblo. Una sinfonía de miradas, pasodobles, emociones, cacerolas, poemas, humor, vales canallas y personas, sobre todo personas. Tras lo acaecido el 15 de mayo de 2011, cientos de miles de ciudadanos toman las plazas de España y se organizan en asambleas populares. Los medios de comunicación hablan de indignados, el movimiento se expande al resto del mundo donde es conocido como Spanish Revolution. Este documental es un ejemplo local de una revolución global.

PREMIO RTVA ALCANCES 2011

Falsos Horizontes

España, 2013, 83', HD.

Directores/ productores: Carlos Serrano Azcona

Editores: Carlos Serrano Azcona

Productoras: Estar ahí Cinema (Carlos Serrano Azcona)

Localizaciones (fundamental/es): Madrid

Lengua: español

Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=feJBI3VVxV4>

Sinopsis: *Falsos horizontes* retrata al movimiento 15-M en la plaza del Sol en una mezcla de testimonios e imágenes recurso de dudosa vinculación entre sí, para ofrecer un relato de la revolución que no llegó a ser. Los entrevistados se enmarcan en planos que en nada colaboran con una visión pausada y reflexionada, sino que más bien se debaten entre mensajes de conspiración y el desdén de jóvenes que se presentan como seres más bien pasivos. En el plano formal la oscuridad y el pixelado de las imágenes se convierten de nuevo en un atenuante de la luz que debiese irradiar sol para arrebatarle la energía de un nuevo movimiento.

Gritos en el cielo

España, 2011, 90', HD.

Directores/ productores: Sakari Laurila

Editores: Sakari Laurila

Productoras: Sakari Laurila

Localizaciones (fundamental/es): Barcelona

Lengua: español, inglés

Página web de la película: <http://gritosenelcielo.lumimaa.org/>

Disponible online: No

Sinopsis: *Gritos en el Cielo* se centra en las revueltas en Barcelona y lo hace para potenciar el sentido de dignidad y de colectividad del movimiento. Ello se lleva a cabo a través de la interacción de entrevistados con imágenes de las acampadas y batallas policiales lidiadas en Cataluña. Tanto las diferenciadas posiciones sociales de los personajes a cámara como la implicación del realizador en la imagen proyectan una visión del 15-M cercana al testimonio en primera persona.

Indignados

España, 2012, 85', HDCAM– Dolby Digital.

Director: Tony Gatlif

Guion: Tony Gatlif (libremente inspirado en *Indignez-vous!*, de S. Hessel)

Productor ejecutivo: Delphine Mantoulet

Editores: Stéphanie Pedelacq

Fotografía: Colin Houben y Sébastien Saadoun

Producción: Princes Production (en coproducción con Eurowide Film Production, Hérodiate y Rhône-Alpes Cinéma)

Postproducción:

Distribución: Les Films du Losange

Localizaciones (fundamental/es): España, Grecia, Italia, Francia.

Música original: Delphine Mantoulet y Valentin Dahmani

Lengua: Wólof, griego, inglés, francés, árabe y español

Disponible online: No.

Sinopsis: Documental-ficción.

Inside 15M: 48 Horas con l@s indignad@s

España, 2011, 40'

Directores/ productores: Miguel enlared

Productoras: autoproducido

Localizaciones (fundamental/es)- Móstoles, Aluche, Madrid

Música: Wojtek Makowski: Jimp's ode to joy, There is air in the air, Road to where there is no road, Being there, Two things, Lubay: Rage on the line, funk on the line, Finale on the line.

Lengua: español y subtítulos en inglés.

Disponible online: <https://vimeo.com/27113108>

Sinopsis: Este documental acompaña la columna sur oeste en su llegada a Madrid y la reacción y relación que se establece con las asambleas que dan la bienvenida entre el 23 y el 25 de julio de 2011. Las entrevistas con los asistentes a pie de calle, de noche y de día marcan la banda musical que se ajusta a la canción o el artista que cada uno de ellos propone. De este modo, se tratan las propuestas que reivindicaba el movimiento 15-M desde la PAH a la reforma electoral hasta la cuestión de la migración a través de Facundo Cabral a través de unas imágenes presas de la urgencia

La marcha indignada

España, 2012, 63', HD.

Directores: Alberto Reverón y Amira Bochenska

Editor: Alberto Reverón

Producción: Amira Bochenska

Productora: punky films

Voz en off: Itziar Gutiérrez

Localizaciones (fundamental/es)- Barcelona, Madrid, París, Bruselas, Londres

Música: Wojtek Makowski: Jimp's ode to joy, There is air in the air, Road to where there is no road, Being there, Two things, Lubay: Rage on the line, Funk on the line, Finale on the line, Ewa Roza Brylewska: Spaceship, Roger Subirana: Point of no return, Les humbles tartines: Bella ciao.

Lengua: Español, inglés, francés.

Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=dgbbh0Oqi9E>

Sinopsis: El seguimiento de las marchas indignadas hasta Madrid, así como, posteriormente hasta Bruselas conforman una película que, si bien inspira alegría felicidad y esfuerzo compartido, se acerca a una realidad que derivada del 15-M se transforma automáticamente en una cuestiona transnacional. Las marchas no llegaron a Londres, sin embargo, se recoge información sobre la actuación del movimiento en la capital inglesa, así como, se pone en relación lo que ocurría en la Europa occidental durante el año y medio que estuvieron los indignados moviéndose de una punta a otra.

Con un relevante contenido aperturista y centrado en el entendimiento y unidad de los pueblos de Europa, este documental se releva internacional en sí mismo.

La Plaza, la gestación del movimiento 15M

España, 2011, 83', HD.

Directores/ productores: Adriano Morán

Editores: David Tesouro, Adriano Morán

Productoras: www.lainformacion.com y medina media

Redacción: Laura Albor, Laura Pintos

Postproducción: David Tesouro, Adriano Morán

Localizaciones (fundamental/es)- Madrid

Música: Javier Álvarez / Dúo Cobra

Diseño y desarrollo: Alejandro Navarro / Antonio Pasagali

Lengua: español y subtítulos en inglés

Página web de la película: <http://asambleademajaras.com/contacto/contacto.php>

Disponible online: <https://vimeo.com/41689951>

Sinopsis: Esta pieza toma el documental: Acampada Sol (Historia de una ciudad) como punto de partida y, con un tono más observacional en el que los discursos se alargan, ofrece un tono más nostálgico y personal que el anterior. La estructura es la misma y sigue también el orden cronológico de los hechos y, aunque también se guía a partir de capítulos, el final es cedido a la palabra de sus asistentes que se presentan tras la acampada y dan su opinión.

Libre Te quiero

España, 2012, 60', HD.

Directores/ productores: Basilio Martin Patino

Editores: Aldo Elipe, Jorge Lacaci

Productoras: La Linterna Mágica

Fotografía: Alfonso Parra - AEC

Localizaciones (fundamental/es)- Madrid

Música: Amancio Prada

Ilustraciones: Efectos visuales: Alfonso Nieto

Lengua: español, subtítulos en inglés.

Página web de la película: <http://www.libretequiero.es/>

Disponible online: Primera parte: <https://vimeo.com/81328468> / Segunda parte: <https://vimeo.com/81379638> [última visita 06/02/18]

Sinopsis: *Libre Te quiero* se esfuerza por transmitir la alegría que se vivió en la Puerta del Sol en 2011 con unas imágenes que acompañan al movimiento desde la confluencia de los manifestantes en la plaza el 15 de mayo durante todo el proceso: la creación de la Acampada y la vida que allí se desarrollaba, su extensión a los barrios, hacia las marchas indignadas hasta terminar con los últimos acontecimientos de la experiencia en la plaza. La canción del mismo título y la música intradiegetica creada durante la acampada se conforman como hilos conductores de la imagen. Sin comentarios, voz en off, entrevista o cualquier recurso explicativo la acampada aquí habla por sí misma. La última película de Basilio Martín Patino adopta un nuevo estilo más impresionista, próximo a esfuerzos hacia el cine de observación y directo aunque con unas imágenes fijas que rompen un discurso clásico del cine militante.

Mayo (una visión espiritual de la Spanish Revolution)

España, 2012, 103', Vídeo.

Director-guionista/ productor: José Ortega Ortega

Editor: Luis Candelas

Productora: Lugalbanda

Producción: Isabel Jover

Fotografía: José Vicente Bosch

Localizaciones (fundamental/es)- Valencia y Madrid

Música: José Luis Salas: Mayo, El canto del mar,

Ilustraciones: Animación 3D Idar Dorainn

Lengua: español

Página web de la película: <http://lugalbanda.eresmas.net/PAGINA%20PRINCIPAL.htm>

Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=fJwuuDjXh-I>

Sinopsis: La vertebración del documental se hace a través de entrevistas guía (en blanco y negro) a cuatro especialistas en diversas materias: Dokusho Villaba, Vicente Tamarit, Carlos Taibo y Agustín Remesal, desde el movimiento Zen hasta un profesor universitario, para comprobar la capacidad del movimiento para agilizar las conciencias más allá de la problemática de la crisis y de la solución de conflictos a largo plazo. Fundamentalmente, las asistentes a las manifestaciones y a la plaza son también cuatro y son entrevistadas también en interiores. Con disgresiones al espacio sideral en un planeta

lleno de falsos robots el documental, cuyo análisis de la situación parte de la vuelta a los valores humanos más primarios acaba con un falso noticiero en los que las reporteras se alegran por el triunfo de los indignados frente al gobierno español.

Reacción 15M

México-España, 2012, 53', HD.

Directores/ productores: Francina Islas Villanueva

Editores: documentación de María Teresa Alonso

Productoras: TVUNAM y Frontera Producciones

Postproducción: Iván González

Localizaciones (fundamental/es)- Madrid

Música: “La clave está en sol” comité de Acción – Artes escénicas 15M, “Gallo rojo, gallo negro” “La paloma de la paz”, Chicho Sánchez Ferlosio, “La revolución no será televisada” Mar Álvarez, “Ahora que estamos en pie” Roberto Herreros, “No nos representan” Lon MC, “Cómo hacer crac” Nacho Vegas, “El milagro español” Tenedor y miedo, “Revolución” MC Lito, “Outro” Baghria, “No nacimos ayer” Rayden,

Lengua: español

Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=4r1KkVtrLoQ>

Sinopsis: *Reacción 15M* conduce el relato en torno al movimiento 15-M a través de José Luis Sampedro, Carlos Taibo y Fernando Savater, así como la voz de algunos representantes de colectivos del 15M como Juventud Sin Futuro, Plataforma de Afectados por la Hipoteca y Democracia Real Ya tras el movimiento 15-M. Las imágenes que ilustran cada uno de los capítulos temáticos en que se divide el mismo se encuentran libres de derechos. Las diferentes versiones sobre el movimiento que se observan en la película se encuentra dosificada según sus representantes en un formato de documental cercano a la televisión.

Todos cuentan 15M

España, 2011, 57', HD. Color y blanco y negro

Directores/ productores: David Serrano Bouthelier

Editores: David Serrano Bouthelier

Producción: Javitxu

Productora: Univack Creative, Ramon R y Homoconcientis

Remasterización: Maria Garat, Miguel Garrido y Cristina Serrano

Localizaciones (fundamental/es)- Madrid e interiores

Música: Dave Alna & John Morin: “Sueño extraño”

Ilustraciones: Grafismo: Bomonk

Lengua: español

Página web de la película: <http://www.univackcreative.com/portfolio-posts/todos-cuentan-15m/>

Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=GvQYs5xPVgA>

Sinopsis: *Todos cuentan 15-M* se acerca al movimiento desde fuera. Las entrevistas a cámara en interiores conforman la mayor parte de la película aunque existan planos ilustrativos de la acampada y las manifestaciones en Sol. A pesar de la aparición de participantes activos de las acampadas y los grupos de activación de la misma en Madrid, el documental se encuentra guiado por personalidades del mundo de la comunicación. Con Enrique Dans (profesor de Sistemas de la Comunicación) a la cabeza y con Gran Wyoming, Pilar García de la Granja, Daniel Vila y Eduardo García Serrano como hilos conductores el papel de internet y de los nuevos formatos informativos, así como, el de los medios de comunicación institucionalizados conforman el tema fundamental de esta informativa pieza de corte reporterista.

Tomaremos las calles

España, 2014, 95', HD.

Directores/ productores: Javier Larrauri

Editores: Javier Larrauri

Localizaciones (fundamental/es)-

Música: Tupelopone (Félix Jimeno y Pepe de la Antonia)

Ilustraciones: Javi Larrauri

Lengua: español

Voy en off: Ángeles García Madrid

Página web de la película: <http://www.javilarrauri.com/luchadoras/luchadoras.html>

Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=lkc1Wp16qCg>

Sinopsis: El documental muestra la lucha de varias mujeres pertenecientes a distintos movimientos sociales desde el movimiento 15-M y surgidos entonces. Desde activistas del movimiento de vivienda o de educación, las mujeres del carbón, activistas de asambleas del 15M, lesbianas y queer, periodistas ciudadanas o yayaflautas que ofrecen su experiencia., relación y visión sobre la situación actual política española a través de

manifestaciones y actuaciones reivindicativas. Desde un ángulo feminista y abiertamente de izquierdas, las entrevistas son intercaladas con imágenes in situ de los desahucios, de las manifestaciones, de los enfrentamientos con la policía y, sobre todo, con las ilustraciones reivindicativas de Javi Larrauri.

Tres instantes, un grito

España-Chile, 2013, 96', HD.

Director/ productor/ editor: Cecilia Barriga

Localizaciones (fundamental/es): Madrid, Nueva York y Santiago de Chile

Lengua: inglés y español

Página web de la película:

Disponible online: No

Síntesis: *Tres instantes, un grito* pone en relación el movimiento 15-M, Occupy Wall Street y la toma chilena consecutivamente, de forma que los tres movimientos, sin excluir sus características y diferencias son comparablemente similares. Las reivindicaciones, basadas en los principios del 99% y centradas en la importancia de la educación pública se componen como complementarias y a la vez tan transnacionales como globales.

Vers Madrid- The Burning Bright (Un film d'in/actualités)

Francia, 2012, 106', HD (vídeo-16mm)

Director y editor: Sylvain George

Productoras: Noir Production

Distribución: Noir Production

Localizaciones (fundamental/es): Madrid

Interpretación / voz: Valérie Dréville

Música: Godspeed You Black Emperor, Get your Gun, Rocío Márquez, The Doors, Black Justice Experiment.

Lengua: francés, español, inglés

Página web de la película: www.noirproduction.com

Disponible online: No

Síntesis: *Vers Madrid* explora el corazón del 15-M desde el formato newsreel experimental. Predominantemente en blanco y negro y con una estructura narrativa dividida en tres romances, ofrece una visión extendida de un movimiento que nace en mayo de 2011, pero que en 2012 seguía teniendo gran repercusión en la sociedad

española. Con una fuerte implicación histórica y marcando las causas y consecuencias de la crisis el relato del movimiento interactúa con el de un inmigrante argelino que nos conduce durante los dos años del tiempo diegético en el que se mueve la película.

7.3. Anexos por películas

Dormíamos, despertamos

Anexo I: *Letra del Mob de la Marea Verde por la educación* (01:11:46-01:12:49)

Cuando pierdas todas las ayudas
Cuando no te quede solución.
Cuando te jubiles de interino
O parado de la educación.
Cuando te despidan con un beso
En lugar de la indemnización.
Cuando los recortes sean norma
Y la educación sea instrucción
Resistiré, aunque me quiten todo
Aguantaré, los años del gobierno del PP
El telediario de la uno sea el NODO...

Anexo II: Música de títulos de crédito

En la puerta del Sol
En la puerta del Sol, mamita mía, nadie se marcha
La gente está indignada
La gente está indignada, mamita mía, qué bien te guarda
Los campos y las plazas
Los campos y las plazas nos han robado
Y ahora nuestros derechos
Y ahora nuestros derechos, mamita mía, quieren quitarnos

Libre Te quiero

Anexo I: Poema: "Libre te quiero", Agustín García Calvo

Libre te quiero,
como arroyo que brinca
de peña en peña.
Pero no mía.
Grande te quiero,
como monte preñado
de primavera.
Pero no mía.
Buena te quiero,
como pan que no sabe
su masa buena.
Pero no mía.

Alta te quiero,
como chopo que en el cielo
se despereza.
Pero no mía.
Blanca te quiero,
como flor de azahares
sobre la tierra.
Pero no mía.
Pero no mía
ni de Dios ni de nadie
ni tuya siquiera.

Anexo II: “La copla indignada”

Con su eterna demagogia
Bien a arrimar el hombro pero ellos no se mojan
Los dueños del capital
Ya sean bancos o empresas
Nos han traído la crisis
Por engrosar sus riquezas
Ellos deben de saber
Que el obrero siempre pierde
Pues solo tiene el trabajo
Algo que ellos nunca entienden

Anexo III: “Canción marcha Sur”

No le vaya a dá otra al chavá
Un cócte molotó
No ni ná
No pa qué no paná
Vente pa la plaza
Y pasa del colchón
La ruta sur partió de esa ciudad
Donde Napoleón con su legión no pudo entrar
Y que ahora le hace la guerra al puto capital
Y el capital se va a cagar

Anexo IV: Discursos

Discurso primero: “La vida nos la ha dado la naturaleza, sin embargo, lo hemos olvidado. Hemos querido separarnos de ella erigiéndonos como entidades superiores a cualquier equilibrio universal, hemos creado nuestras cúpulas de aislamiento llamadas ciudades y las hemos abastecido de energía, alimentos y materias primas a través de canales que generan miseria, polución y, sobre todo, inconsciencia de las consecuencias de nuestro tren de vida. Hemos antropomorfizado el resto del medio para que satisfaga tan solo nuestras necesidades, hemos esquilado los bosques y las selvas, hemos secado o contaminado los ríos, hemos destruido los fondos marinos, hemos esclavizado a los animales a nuestro servicio y, en definitiva, hemos imprimido nuestra huella egoísta y desconsiderada en cada esquina del planeta. Crecemos sin pausa, queremos ser infinitos en un planeta finito y eso no es posible. La solución no pasa por hacer más limpio el modelo de vida actual, la solución pasa por integrarlo.” (04:42-05:41)

Discurso cuarto: “Las Confederaciones de Asociaciones de Comerciantes de la zona han estado metiendo presión a la delegación del gobierno para que desaloje el campamento. Entonces desde la comisión de legal hemos preparado un comunicado que queremos leer a toda la asamblea y que se va a ser difundir a los medios. Los citados empresarios afirman sufrir pérdidas económicas que van hasta un 80% en sus manifestaciones a la prensa. Ante ello hemos de señalar que no muestran soporte documental alguno que acredite las pérdidas económicas, que no señalan, de ninguna manera, cual es la relación causa-efecto a través de la cual pudiera acreditarse el hecho de que unas personas reunidas en una plaza produzcan menos ventas en sus comercios. Pues lo cierto es que no se interrumpe en modo alguno a otros servicios públicos de vital importancia. Ni el tráfico ni las entradas a los comercios, los citados empresarios afirman estar indignados por la situación de insalubridad de la zona. Afirmación que compartimos plenamente. Estamos indignados por la situación de insalubridad en la que sobreviven miles de personas en esta ciudad, indignados por la existencia de decenas de poblados chabolistas en el Madrid del siglo XXI. Situación por la que citados empresarios no han mostrado nunca el más mínimo reparo. Los empresarios no muestran indignación alguna por el hecho de que miles de personas vivan sin techo en nuestra ciudad, y cerca de tres millones en Europa según informes de Cáritas. Lo que parece molestarles es que unos centenares de personas tomen consciencia de esta situación y se reúnan en el centro de la ciudad para buscar soluciones

a tantas injusticias. Por otro lado, los servicios de limpieza acreditan que la acampada goza de un estupendo estado de salud. Entendemos que la estética de la acampada puede no ser del gusto de todos, pero lo cierto es que tampoco es del gusto de un importantísimo sector de la población la estética y la ética de los grandes centros comerciales establecidos por imposición en el centro de nuestra ciudad con apertura todos los domingos del año. Estos comercios tienen el privilegio de estar instalados en una zona declarada por parte de la Consejería de Economía y Hacienda de la Comunidad de Madrid de zona de gran afluencia turística beneficiándose así los intereses de los grandes, frente a los pequeños también en el ámbito comercial, provocando con su dinámica, ellos sí, el cierre de miles de pequeños comercios de los barrios de nuestra ciudad y expulsando al paro a miles de personas. Afirman ser “un colectivo de ciudadanos que exige acciones oportunas para devolver la zona ocupada a la normalidad” coincidiendo así plenamente con nuestros objetivos, pues para esta acampada lo normal sería que todos y todas tuviéramos una igualdad de oportunidades, una vivienda digna y adecuada, un trabajo correctamente remunerado y una salud pública de calidad. Por último, queremos resaltar que APRECA es una asociación que afirma englobar a algunos comerciantes de Preciados, Carmen y Arenal no estrictamente de la puerta del Sol. Por su lado, Comem es una organización empresarial más del sector del comercio de la Comunidad de Madrid sin incidencia especial en la Puerta de Sol. No consta en modo alguno que las manifestaciones que continuamente realizan sus dirigentes Ignacio Hilario e Hilario Alfaro en los medios de comunicación y en sus entrevistas con la delegada del gobierno, estén consensuadas por sus asociados pues no consta que se haya convocado asamblea alguna en la que sus asociados pudieran hacer oír su voz. Esto es todo, muchas gracias.” (16:10-20:03)

Discurso quinto: “Somos personas muy distintas, unas nos definimos como anarquistas, otras como altermundistas, feministas, ecologistas, gente que es partidaria de una democracia real, etcétera. Pero todas vivimos y sufrimos en nuestras carnes el abuso policial desproporcionado e injusto. Todas tenemos un sentimiento en común: el descontento con la situación actual de nuestras vidas, la dificultad para encontrar trabajo, o las condiciones precarias, no poder realizar nuestros sueños por culpa de las desigualdades económicas y por toda esta educación basada en consumir y consumir, reprimidas por nuestras ideas políticas o por querer ser diferentes a lo que nos rodea, nos encontramos ante un panorama sin ninguna esperanza y sin ningún futuro que nos incite a vivir tranquilas y poder dedicarnos a lo que nos gusta cada una. Por eso, la mayoría

acudimos a la convocatoria del 15 de mayo, para intentar cambiar este sistema por algo más justo y equitativo. Pero ¿Cuál fue nuestra experiencia? Represión por parte de los cuerpos de seguridad del estado. Ver cómo la policía, que se supone que está para mantener el orden y la paz social, pegaba impunemente a quien estaba a su alcance. Ese terror que utilizan para defender a los banqueros, políticos y grandes empresarios” (25:01-26:13).

8. BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, Jacobo; Sequera, Jorge; Sequera, Michael (2012): “Occupying the #hotelmadrid: A laboratory for urban resistance”. En *Social Movement Studies* 11 (3-4), 320-326.
- Aitken, Ian (2012): “Introduction to the Documentary Film Movement an anthology”. En Aitken, Ian: *Documentary Film (I)*, New York: Routledge, 38-91.
- Aitken, Ian (2013): *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. New York: Routledge. (La primera edición fue publicada como *The Encyclopedia of the Documentary Film* en 2006).
- Allbritton, Dean (2014): “Prime risks: the politics of pain and suffering in Spanish crisis cinema”. En *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15 (1-2), 101-115.
- Alloa, Emmanuel (2018): “Unendliche Annäherung. Sylvain Georges Kino der Zeugenschaft” En Büttner, Elisabeth; Öhner, Vrääth; Stölzl, Lena: *Sichtbar machen. Politiken des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8, 22-32.
- Alvarado Jódar, Alejandro; Barquero Artés, Concha (2013): “Un despertar revulsivo: prácticas colaborativas en el documental sobre el 15-M. En Fonseca, Journal of Communication – Monográfico 2, 316-337.
- Álvarez, Marta; Hatzmann, Hanna; Sánchez Alarcón, Inmaculada (eds.) (2015): *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*. Madrid: Iberoamericana.
- Amador Alfonso (2013a): “El cine que viene-Cine y 15M (I) 50 días de mayo”, entrevistado por Samuel Alarcón. Radio 5, RTVE a la carta. (16/11/13). Disponible Online: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-cine-que-viene/cine-viene-cine-15m-50-dias-mayo-26-11-13/2173488/> [última visita 05/07/18].
- Amador, Alfonso (2013b): “Entrevista para el ciclo de cine social de CCOO”. Disponible Online: <https://elcinesocial.wordpress.com/ciclo-cine-social/50-dias-de-mayo/> [última visita 05/07/18].
- Amador, Alfonso (2016): “El realizador Alfonso Amador presenta “50 días de mayo” en la librería Ramón Llull de Valencia. Las voces del 15-M” por Enric Llopis. En Rebelión. Disponible online: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=208907> [última visita 05/10/18].
- Antentas, Josep Maria y Esther Vivas (2012): *Planeta Indignado. Ocupando el futuro*. Madrid: Sequitur.
- Aparicio González, Daniel (2013a): “El documental audiovisual frente a una nueva encrucijada”. En Padilla Castillo, Graciela: *Tendencias innovadoras en modelos comunicativos*, Madrid: VisioNet, 21-40.

- Aparicio González, Daniel (2013b): “Retos y oportunidades en el documental audiovisual: ubicuidad, colaboración y participación ciudadana”. En *Historia y Comunicación Social*, 18, 387-398.
- Arévalo Salinas, Alex Iván (2014): “El movimiento social 15-M de España y la promoción de la protesta a través de sus vídeos en Youtube”. En *Historia y Comunicación Social*, 19, 153-163.
- Arnau Roselló, Roberto (2006): *La Guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*. Tesis doctoral en Xarxa: <http://www.tdx.cat/handle/10803/10460?show=full> [última visita 02.11.17].
- Assmann, Aleida (2008): “Canon and Archive”. En: Erll, Astrid; Ansgar Nünning: *Cultural Memory Studies: An international and interdisciplinary Handbook*, Berlin: de Gruyter, 97-107.
- Assmann, Aleida (2011): *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Atton, Chris (2002): *Alternative Media*. California: Sage.
- Aufderheide, Patricia (2007): *Documentary Film, a very short introduction*. New York: Oxford University Press
- Baek, Jiewon (2016): “Turning toward the Other: the face of humans, the face of things and the face of language in the documentaries of Sylvain George”. En *Studies in French Cinema*, 16 (1), 61-77.
- Barber, Benjamin R. (1984): *Strong Democracy: Participatory politics for a new age*. Berkeley: University of California Press.
- Bauman, Zigmunt (2011): “El 15-M es emocional, le falta pensamiento”. Entrevista por Vicente Verdú en *El País* (17/10/11). Disponible online: https://politica.elpais.com/politica/2011/10/17/actualidad/1318808156_278372.html [última visita 20/02/18].
- Beck, Ulrich (2006): *Cosmopolitan Vision*. London: Polity
- Belletini, Orazio; Arellano, Adriana (2016): “Ecuador” en Sorj, Bernardo; Fausto, Sergio (eds.): *Activismo político en tiempos de internet*. IFCH-Plataforma democrática, 293-358. Disponible online: http://www.plataformademocratica.org/Arquivos/Activismo_politico_en_tiempos_de_internet.pdf [última visita 08/18/18].
- Benavente, Fran (2012): “Formas de resistencia en el documental español contemporáneo: en busca de los gestos radicales perdidos”. En *Hispanic Review*, 80 (4), 607-629.
- Bennet, Lance: “Uncivic culture: Communication, identity and the Rise of Lifestyle Politics”. En *Political Science and Politics*, 4, 741-761.

- Bernecker, Walther L. (2017): "España: crisis, postcrisis y nuevo comienzo político". En Mecke, Jochen; Junkerjürgen, Ralf; Pöppel, Hubert: *Discursos de la crisis, respuestas de la cultura española ante los nuevos desafíos*, Madrid: Iberoamericana, 41-67.
- Bhabha Homi K (1994): *"The commitment to theory." Questions of third cinema*. London: BFI Pub.
- Binimelis, Mar; Cerdán, Josetxo; Fernández Labayen, Miguel (2015): "In and out: the transnational circulation of Spanish cinema in digital times". En *Journal of Spanish Cultrual Studies*, 16, 1-8.
- Bishop, Claire (2004): "Antagonism and relational Aesthetics". En *October*, 110, 51-79. Disponible online: <http://www.teamgal.com/production/1701/SS04October.pdf> [última visita 28/08/2018].
- Bishop, Claire (2012): *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London-New York: Verso.
- Blümlinger, Christa (2009): *Kino aus zweiter Hand: Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Vorwerk8.
- Bochenska, Amira (2015): "Amira Bocheńska: Spanish Dream". En (R)evolutions: Global trends and regional issues, 3, (1). Disponible online: <http://revjournal.org/amira-bochenska-spanish-dream/> [última visita 19/07/2018].
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard (2000): *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: Mit Press.
- Bonet i Martí, Jordi (2015): "Movimiento del 15-M: la fuerza politizadora del anonimato". En *ACME*, 14 (1), 104-123. Disponible online: <https://www.acme-journal.org/index.php/acme/article/view/1143> [última visita 05/07/2018].
- Bouhaben, Miguel Alfonso (2014): "La política audiovisual. Crítica y estrategia en la producción y distribución de los documentales del 15M". En: *FOTOCINEMA*, 8, 223-253.
- Brabham, Daren C. (2013): *Crowdsourcing*. Cambridge MA: The MIT Press
- Brown, Joy (2017): "Is Cuba the Phoenix Rising? 'Activismo' Documentary Highlights Country's Dissident Artists". En Findlay Newsroom, Finland University, (03/03/17). Disponible online: <https://newsroom.findlay.edu/is-cuba-the-phoenix-rising-activismo-documentary-highlights-countrys-dissident-artists/> [última visita 08/12/18].
- Brunow, Dagmar (2015): *Remediating Cultural Memory*. Berlin: de Gruyter.
- Brüsemeister, Thomas (2008): *Qualitative Forschung*. Wiesbaden: Springer Verlag.

- Bruzzi, Stella (2000): *New Documentary: A critical Introduction*. London & New York: Routledge.
- Bruzzi, Stella (2006): *New Documentary*. (Second Edition). London & New York: Routledge.
- Bustos, Gabriela (2006): *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía.
- Cameron, Bryan (2014): "Introduction". En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, Special issue, 15 (1-2), 1-11.
- Candón-Mena, José (2013): *Toma la calle, toma las redes: El movimiento 15M en Internet*. Sevilla: Atrapasueños.
- Casetti, Francesco; di Chio, Federico (2007): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós. (9º Edición).
- Castells, Manuel (2011): "Autocomunicación de masas y movimientos sociales en la era de internet". En *Anuari del conflicte Social*, Universidad de Barcelona, 11-19. Disponible Online: <http://revistes.ub.edu/index.php/ACS/article/view/6235> [última visita 27/11/18].
- Castells, Manuel (2012): *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de Internet*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castillo Esparcia, Antonio; García Ponce, Damián; Smolak Lozano, Emilia (2013): "Movimientos sociales y estrategias de comunicación: El caso del 15-M y de Occupy Wall Street". En *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 19 (1), 71-89.
- Cerdán, Josetxo (2015): "No hacer nada". En Álvarez, Marta; Hatzmann, Hanna; Sánchez Alarcón, Inmaculada (eds.): *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*, Madrid: Iberoamericana, 33-58.
- Cervantes, Lluvia (2011): "¿Y las indignadas?. Libertad de palabra". En *Libertad de palabra*. Disponible online: <http://www.libertaddepalabra.com/2011/11/y-las-indignadas/> [última visita 19/07/2017].
- Chow, Rey (1998): "Film and cultural identity". En Hill, John; Church Gibson, Pamela (eds.): *The Oxford Guide to Film Studies*, New York: Oxford University Press, 169-176.
- Clark, Jessica; Aufderheide, Patricia (2009): *Public Media 2.0: Dynamic, Engaged Publics*. En: *Communication Review*, 14 (4), 279-299.
- Costa, Pedro (2005): "A closed door that leaves us Guessing". En *Rouge 10*. Disponible online: http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html [última visita 01/11/18].

- Craig Hight (2017): "Software as co-creator in interactive documentary". En Aston, Judith; Gaudenzi, Sandra; Rose, Mady (eds.): *i-docs. The Evolving Practices of Interactive Documentary*, London & New York: Wallflower Press, 82-99.
- Crofts, Stephen (1998): "Concepts of national cinema". En Hill, John; Church Gibson, Pamela (eds.): *The Oxford Guide to Film Studies*, New York: Oxford University Press 385-394.
- Cruells, Marta; Ezquerro, Sandra (2015): "Procesos de voluntad democratizadora: La expresión feminista en el 15-M". En ACME, 14 (1), 42-59.
- Cvetkovich, Ann (2003): *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham/London: Duke University Press.
- De la Fuente, Manuel (2014): "Los conflictos del documental español: el caso de Basilio Martín Patino". En *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 13. Disponible online: <http://journals.openedition.org/ccec/5291#text> [última visita 07/02/2018]
- De Sousa Santos, Boaventura (2001): "Los nuevos movimientos sociales". En OSAL, sept, 177-188. Disponible online: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Los_nuevos_movimientos_sociales_OSAL2001.PDF [última visita 27/11/18]
- Delanty, Gerard (2009): *The Cosmopolitan Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1986): *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Desbarats, Carole (2012): "The Metaphor of the Abandoned Child: When Documentary Comes to the Aid of Fiction". En *Sprits*, 6, 47-58.
- Dewey, John (1927/1954): *The public and his problems*. Athens: Ohio University Press.
- Díaz Parra, Ibán; Candón Mena, José (2014): "Espacio geográfico y ciberespacio en el movimiento 15M". En *Scripta Nova, Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, XVIII, 470. Disponible online: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-470.htm> [última visita 02.06.17].
- Díaz-Cortés, Fabià; Sequera, Jorge (2015): "Introducción a Geografías del 15-M: crisis, austeridad y movilización social en España". En ACME, 14 (1) 1-9.
- Didi-Huberman, Georges (2012): *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada editores (Traducción del original *Survivance des lucioles*, 2009 por Juan Calatrava)
- Dodaro, Christian; Marino; Santiago; Rodríguez, María Graciela (2009): "Collective Action and Militant Documentary Cinema in Argentina: A Conflictual Relationship". En Stein, Laura; Kidd, Dorothy; Rodríguez, Clemencia (eds.):

Making Our Media. Global Initiatives Toward a Democratic Public Sphere, New Jersey: Hampton Press, 31-50.

Domingo, Alfonso (2013): "Presentación documental *Dormíamos, despertamos* sobre el 15M", Cineteca, Matadero, Madrid, (12/03/13). Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=bjrnzKrWDM&feature=youtu.be> [última visita 14/03/18]

Dormehl, Luke (2012): *A Journey through Documentary Film*. Hockley (UK): Kamera Books.

Downing, John (2001): *Radical media: Rebellious Communication and social movements*. California: Sage.

Ébola, Joseba: "El 15 -M sacude el sistema". En El País. (13/11/15). Disponible Online: http://politica.elpais.com/politica/2011/05/21/actualidad/1305999838_462379.html [última visita 05/06/17].

Erll, Astrid (2003): "Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen". En Ansgar Nünning; Nünning Vera (eds.): *Konzepte der Kulturwissenschaften, theoretische Grundlagen-Ansätze-Perspektiven*. Stuttgart: J.B. Metzler, 157-185.

Erll, Astrid (2010): "Regional Integration and (Trans)cultural Memory". En *Asia Europe Journal*, 8.3, 305-315.

Errejón, Íñigo (2011): "El 15-M como discurso contrahegemónico". En Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias sociales, 2, 120-145. Disponible online: http://cccd.es/wp/wp-content/uploads/2015/02/15M_discurso_contrahegemonico_Encrucijadas_Errejon-libre.pdf, [última visita 02.06.17].

Errejón, Íñigo (2015): "We the people El 15-M: ¿Un populismo indignado?". En *ACME*, 14 (1), 124-156.

Espinar Merino, Ramón (2015): "El espacio público y la pugna por el significado de la Democracia. El debate alternativo sobre el Estado de la Nación en el movimiento 15-M". En *ACME*, 14 (1), 61-74.

Espinar Merino, Ramón (2015): "Podemos, el 15m y el tercer clivaje". En *Disparamag*, (21/02/15). Online: <http://disparamag.com/politica/intramuros/podemos-el-15m-y-el-tercer-clivaje> [última visita 05/05/2017].

Espinar, Ramón; Abellán Jacobo (2012): "Lo llaman democracia y no lo es" – Eine demokratietheoretische Annäherung an die Bewegung des 15. Mai. En *PROKLA – Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft*, 42 (166), 135-149.

Estrada, Isabel (2017): "'Democracy' in Spain: Cinema and New Forms of Social Life in the Twenty-First Century". En *MLN* (John Hopkins University Press), 132, 386-407.

- Feinberg, Matthew (2014): "Don Juan Tenorio in the Campo de Cebada: restaging urban space after 15-M". En *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15 (1-2), 143-159.
- Feixa Carles; Perondi, Mauricio (2013): "El peregrino indignado: El camino de Sol." En: Carles Feixa Pàmpols, Jordi Nofre und Mauricio Perondi (eds.): *Generación indignada. Topías y utopías del 15M*, Lleida: Milenio (Ensayo - Milenio, 55).
- Feixa Pàmpols, Carles; Nofre, Jordi; Perondi, Mauricio (eds.) (2013): *Generación indignada. Topías y utopías del 15M*, Lleida: Milenio (Ensayo - Milenio, 55).
- Felder, Ekkehard (2016): "Linguistische Mediendiskursanalyse. Zur Bestimmung agonaler Zentren in der pragma-semiotischen Textarbeit". En *Actas de la Universidad de Heidelberg*, disponible online: https://www.gs.uni-heidelberg.de/md/neuphil/gs/sprache02/projekte/beitrag_ivg-akten-warschau-22-02-2011-imprimatur.pdf, [última visita 05/09/17].
- Fernández-Planells, Ariadna (2013): "#AcampadaBCN: El 15M desde Catalunya de Fernández-Planells". En: Carles Feixa Pàmpols, Jordi Nofre und Mauricio Perondi (eds.): *Generación indignada. Topías y utopías del 15M*, Lleida: Milenio (Ensayo - Milenio, 55).
- Fernández-Savater, Amador (2011): "(D)escribir el 15-M". En *Rebelión*. (18/07/11). Disponible online: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=132431> [última visita 05/06/17].
- Fernández-Savater, Amador (2013): "Fuerza y poder. Reimaginar la revolución". En *El diario* (19/07/13). Disponible online: http://www.eldiario.es/interferencias/Fuerza-poder-Reimaginar-revolucion_6_155444464.html [última visita 05/05/17].
- Fernández-Savater, Amador (2014): "Potencias y problemas de una política del 99%": entrevista con Jacques Rancière. En *El diario* (25/01/2014) Disponible online: https://www.eldiario.es/interferencias/Ranciere-politica_del_99_6_221587865.html [última visita 18/10/2018]
- Fiske, John (1989): *Reading the popular*. London/ Sidney/Wellington: Unwin Hyman.
- Flick, Uwe (2007): *Qualitative Sozialforschung. Eine einföhrung*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Flores, Enrique (2011): *Cuaderno de Sol*. Blur ediciones. Disponible online: <http://librosdeblur.blogspot.de> [última visita 31/03/18].
- Foucault, Michel (1972): *The Archaeology of Knowledge*. London & New York: Routledge.
- Foucault, Michel (1973): *El orden del discurso*, Barcelona: Tusquets (Traducción del original (1970) por Alberto González Troyano).
- Fraguas, Antonio (2011): "La revolución cultural del procomún". En *El País* (28/12/11). Disponible online:

https://elpais.com/cultura/2011/12/27/actualidad/1324940405_850215.html
[última visita 09/01/19]

Galán Zarzuelo, Marta (2012): “Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales”. En *Revista Comunicación*, 10 (I) 191-102.

Garcés, Marina (2013): *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

García Espín, Patricia; Muñoz Navarrete, Manuel (2011): “El 15M ante su encrucijada”. En *Laberinto*, 34, 39-50.

García López, Sonia (2009): “¡Rayógrafos y centellas! Usos del collage en los primeros documentales de vanguardia”. En García López Sonia y Gómez Vaquero Laura (eds.): *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, Madrid: 8 y medio, Libros de cine, 65-82.

García, Rocío (2012a): “El guion estaba en la Puerta del Sol”. En *El País* (28/05/2012). Disponible online:
https://elpais.com/cultura/2012/05/28/actualidad/1338230710_151447.html
[última visita 20/02/2018].

García, Rocío (2012b): “Martín Patino retrata la felicidad callejera del 15-M”. En *El País* (21/10/2012). Disponible online:
https://elpais.com/cultura/2012/10/21/actualidad/1350833945_647543.html
[última visita 20/02/2018].

Gardt, Andreas (2007): “Diskursanalyse. Aktueller Ort und methodische Möglichkeiten”. En Warnke, Ingo: *Diskurslinguistik nach Foucault. Theorie und Gegenstände*, Berlin-New York: Walter de Gruyter, 28-52. Disponible online: https://www.uni-kassel.de/fb02/fileadmin/datas/fb02/Institut_f%C3%BCr_Germanistik/Dateien/DISKURSANALYSE_gardt.pdf, [última visita 05.09.17].

Garea, Fernando (2011): “Apoyo a la indignación del 15-M”. En *El País*, (05/06/11). Disponible online:
http://politica.elpais.com/politica/2011/06/05/actualidad/1307231940_787459.html
[última visita 05/06/17].

George, Sylvain (2010): “Welcome to Calais: Sylvain George and the Aesthetics of Resistance”, Entrevista por Jay Kuehner. En *Cinemascope*, sin fecha. Disponible online: <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/interviews-welcome-to-calais-sylvain-george-and-the-aesthetics-of-resistance/> [última visita 03/03/18].

George, Sylvain (2011): “Artist in Focus”. En *Diagonalthoughts*. (26/02/11). Disponible online en: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1242> [última visita 03/03/18].

George, Sylvain (2012): “Sylvain George, Director”. Entrevista por Juan Arteaga. En *Cineuropa* (27/02/2012). Disponible online:
<http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=en&did=216626> [última visita 03/03/2018].

- George, Sylvain (2013a): “Q&A: Sylvain George”, Entrevista por José Sarmiento y Mónica Delgado. En: Desistfilm (28/03/13). Disponible online: <http://desistfilm.com/q-a-sylvain-george/> [última visita 03/03/18].
- George, Sylvain (2013b): “No creo en la objetividad, cada uno debe posicionarse”, Entrevista por desconocido. En Revista 21. La revista cristiana de hoy. (14/05/13) Disponible online: http://www.21rs.es/es/noticias/2383_Sylvain-George-No-creo-en-la-objetividad-cada-uno-debe-posicionarse-.html.
- George, Sylvain (2013c): Intercambio con Amador Fernández Savater. En El diario (09/10/13). Disponible online: http://www.eldiario.es/interferencias/Sylvain_George-cine-15-M_6_183441674.html [última visita 03/03/18].
- George, Sylvain (2014): “Sylvain George, ne pas savoir d’où cela vient, où cela va”. En *Débordements* (06/11/14). Disponible online: http://debordements.fr/pdf/Chemins_pour_Madrid-debordements_2014.pdf [última visita 06/03/18].
- George, Sylvain (2016): *Ad Nauseam*, Les Lilas (FR): Pollen. Fragmentos de «Les vagues irrégulières». Disponibles online: http://debordements.fr/pdf/Chemins_pour_Madrid-debordements_2014.pdf [última visita 06/03/18].
- Getino, Octavio; Solanas, Fernando (1969): *Hacia un tercer cine*. La Habana: Tricontinental.
- Getino, Octavio; Velleggia, Susana (2002): *El cine de las historias de la revolución*. Buenos Aires: Altamira.
- Gifreu-Castells, Arnau; Moreno, Valentina (2014): “Estrategias y modelos de financiación del documental interactivo y transmedia”. En: Fonseca, Journal of Communication, 9, 41-63.
- Gómez Tarín, Francisco Javier; Marzal Felici, Javier (2006): “Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico”, en el marco del proyecto de investigación ITACA. Disponible online: <http://apolo.uji.es/fjgt/TyF%20cine.PDF> [última visita 30.11.17].
- Gunning, Tom (1989-1990): “Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Klahr, Lapore and Solomon”. En Motion Picture 3 (2), 2-5.
- Harvey, David (2010): *A companion to Marx’s Capital*. London: Verso.
- Helfferrich, Cornelia (2011): *Die qualität qualitativer Daten. Manual für die Durchführung qualitativer Interviews*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 4º Edición.

- Hellín García, María José; Talaya Manso Helena (eds.) (2018): *El cine de la crisis. Respuestas cinematográficas a la crisis económica española en el siglo XXI*. Barcelona: UOC.
- Hill, Logan (2013): "The Messy Work of Examining Disorganizations". En *The New York Times* (11/01/13). Disponible Online: <https://www.nytimes.com/2013/01/13/movies/social-movement-documentaries-at-sundance.html> [última visita: 09/01/19].
- Hirota, Twiggy (2013): "Los poderes políticos han tratado de silenciar el 15-M" Entrevista por Begoña Piña. En *Público* (13/03/13) <http://www.publico.es/culturas/poderes-politicos-han-tratado-silenciar.html> [última visita: 06/10/18].
- Hoffmann, Kay; Wottrisch, Erika (2015): *Protest-Film-Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen*. München: Richard Boorberg Verlag.
- Holloway, John (2010): *Crack Capitalism*. Londres: Pluto Press.
- Holstein, James; Gubrium, Jaber (1995): *The active interview*. California: Sage Publications Inc.
- Horak, Roman (2003): *Die Praxis der Cultural Studies*. Wien: Löcker.
- Howley, Kevin (2005): *Community Media; People, Places, and Communication Technologies*. Cambridge University
- Huerta Floriano, Miguel Ángel (2005): *Los géneros cinematográficos. Usos en el cine español (1994-1999)*. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca.
- Jacobs, Christopher P. (2012): "Film Theory and Approaches to Criticism, or, What did that movie mean?". En directorio privado, disponible online: http://und.edu/faculty/christopher-jacobs/_files/docs/theory-and-analysis.pdf, [última visita 04/09/17].
- Janoschka, Michael; Mateos, Elvira: "Agrietar el capitalismo mediante actos de ciudadanía y el recurso a políticas de lugar: geografías de la *#spanishrevolution*". En *ACME*, 14 (1), 75-89.
- Javaloy, Federico; Espelt, Esteve; Cornejo, José M. (2001): "Internet y movimientos sociales: un enfoque psicosocial". En *Anuario de psicología*, 32 (2), 31-37. Disponible Online: <https://core.ac.uk/download/pdf/39050328.pdf> [última visita 27/11/18].
- Jenkins, Henry (2006): *Convergence culture. Where old and new media collide*. New York: NY University Press.
- Jenkins, Henry (2014): "Rethinking 'Convergence Culture'". En *Cultural Studies*, 28 (2), 267-297.

- Junkerjürgen, Ralf (2016): "El cortometraje sobre la crisis: Compromiso y espectáculo". En Junkerjürgen, Ralf; Scholz, Annette, Álvarez Olañeta, Pedro (eds.): *El cortometraje español (2000-2015)*, Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana, 155-174.
- Kinter, Jürgen (1994): "Gegenöffentlichkeit und Selbsttätigkeit – Ende einer medienpolitischen Utopie? Zur Geschichte und Theorie alternativer Öffentlichkeit". En Hiegemann, Susanne; H. Swoboda, Wolfgang (eds.): *Handbuch der Medienpädagogik*, Opladen: Leske und Budrich, 205-222.
- Kornetis, Kostis (2014): "Is there future in this past? Analyzing 15M's intricate relation to the Transición". En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, Special issue, 15 (1-2), 83-98.
- Kourelou Olga; Liz Mariana; Vidal, Belén (2014): "Crisis and creativity: The new cinemas of en Portugal, Greece and Spain". En *New Cinemas Journal of Contemporary Film* 12 (1-2), 133-151. Disponible online: https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/53212290/NC_12_12_2_art_VIDAL_etal_P_EER_REVIEWED_REVISIED_FINAL.pdf [última visita 27/11/18].
- Kreimeier, Klaus (2015): "Gegenöffentlichkeit? Achtundsechzig: die wilden Anfänge". En Hoffmann, Kay; Wottrisch, Erika (eds.): *Protest Film Bewegung*, München: Richard Boorberg Verlag, 25-37.
- Kuchenbuch, Thomas (2005): *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.
- La Parra-Pérez, Pablo (2014): "Revueltas lógicas: el ciclo de movilización del 15M y la práctica de la democracia liberal." En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, Special issue, 15 (1-2), 61-80.
- Labrador Méndez, Germán (2012): "Las vidas subprime. La circulación de historias de vida como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012)." En *Hispanic Review* 80 (4), 557-58.
- Labrador Méndez, Germán (2014): "¿Lo llamaban democracia? La crítica estética de la política en la transición española y el imaginario de la historia en el 15-M". Disponible online: <http://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2014/01/Lo-llamaban-democracia-de-Germán-Labrador.pdf> [última visita 18/02/17]
- Laclau, Ernesto (2013): "Representación y movimientos sociales". En *Izquierdas*, 15, 214-223. Disponible online: <http://www.redalyc.org/pdf/3601/360133457010.pdf> [última visita 18/10/2018].
- Ladagga, Reinaldo (2010): *Estética de la emergencia*. Madrid: Adriana Hidalgo. 2ª Edición.
- Lara, Ángel Luis (2012): "Virgil Starkwell en la Puerta del Sol: públicos en revuelta, políticas hacia el ser por venir". En *Hispanic Review*, 80 (4), 651-665.

- Lara, Ángel Luis (2013): “Del televidente al teleactante, carácter productivo y explotación de los públicos mediáticos”. En *Sociología del trabajo*, 81, 90-111.
- Lawrence, Jeffrey (2013): “Las raíces internacionales del 99% y la política de cualquiera”. En *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 10, 53-72.
- Lefebvre, Henri (1974): *The Production of Space*. Oxford: Blackwell
- Linares, Andrés (1976): *El cine militante*. Argentina: Castellote Editor.
- Lipp, Thorolf (2012): *Spielarten des Dokumentarischen*. Marburg: Schüren Verlag.
- Lusoli, Wainer (2013): *Voice and Equity: The State of Electronic Democracy in Britain*. Euricom Monographs: Communicative Innovations and Democracy.
- Marchart, Oliver (2008): *Cultural Studies*. Konstanz: UVK
- Marschell, Anne (2013): “#Cada corazón es una célula de revolución. Sprache als Spiegel der Empörung in der 15. Mai-Bewegung Spaniens”. En *Hispanorama*, 142, 43-49.
- Martín Patino, Basilio (2010): *Entrevista a Basilio Martín Patino*. En *Processus Creatius*, disponible online: http://www.processuscreatus.com/entrevistas/15-basilio_martin_patino_2010/ [última visita 07/02/18].
- Martín Patino, Basilio (2013): “Filmar el 15-M significó fotografiar la alegría” entrevista por Amador Fernández Savater. En *Interferencias* (23/02/13), disponible online: http://www.eldiario.es/interferencias/cine-15M-Basilio_Martin_Patino_6_103999613.html [última visita 20/02/18].
- Martín Patino, Basilio (2014): “Basilio Martín Patino: El 15-M Madrid va deixar de ser Madrid i es va omplir d’alegria”, entrevista por Xavi Serra. En *ara.cat*, (18/01/14), disponible online: https://www.ara.cat/premium/cultura/Basilio-Martin-Patino-Madrid-dalegria_0_1068493237.html [última visita 20/02/18].
- Martín Rojo, Luisa; Díaz de Frutos, Carmelo (2014): “En #Sol, revolución: paisajes lingüísticos para tomar las plazas”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, Special issue. 15 (1-2), 163-186.
- Martínez, Guillem (2013): “La cultura de la transición es una cultura tutelada y que tutela.” Entrevista de Amador Fernández-Savater. En Fernández-Savater, Amador (ed.): *Fuera de lugar: Conversaciones entre crisis y transformación*. Madrid: Acuarela, 127-139.
- Marx, Karl (1854): I Survey of the Revolutionary History of Spain prior to the 19th Century in Revolutionary Spain, publicado por primera vez en *New-York Daily Tribune*, (09/09/1854) Disponible online: <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1854/revolutionary-spain/ch01.htm> [última visita 19/10/18].

- Mayer, Horst (2013): *Interview und schriftliche Befragung, Grundlagen und Methoden empirischer Sozialforschung*. München: Oldenburg Verlag. 6º edición
- McRobbie, Angela (1994): *Postmodernism and popular culture*. London: Routledge
- Mecke, Jochen (2017): “La crisis está siendo un éxito...estético: discursos literarios de la crisis y las éticas de la estética”. En: Mecke, Jochen; Junkerjürgen, Ralf; Pöppel, Hubert (eds.): *Discursos de la crisis, respuestas de la cultura española ante los nuevos desafíos*, Madrid: Iberoamericana, 199-230.
- Mecke, Jochen; Junkerjürgen, Ralf; Pöppel, Hubert (2017): *Discursos de la crisis, respuestas de la cultura española ante los nuevos desafíos*. Madrid: Iberoamericana.
- Melucci, Alberto (1987): “An end to social movement?” Introductory paper to the sessions on New Social Movement and Change in organizational forms. En: *Social Science Information*, 23 (4-5), 49-63.
- Mendoza, Carlos (1999): *El ojo con memoria. Apuntes para un método de cine documental*. México: UNAM/ CUEC
- Mendoza, Carlos (2015): *La invención de la verdad, ensayos sobre cine documental*. México: UNAM/ CUEC
- Montero Sánchez, David; Candón-Mena, José (2015): “Sobre las imágenes del 15M. El videoactivismo como experimentación cultural y política”. En Sierra, Francisco; Montero, David (eds.): *Videoactivismo y movimientos sociales*, Barcelona: Gedisa editorial, 332-357.
- Moreno-Caballud, Luis (2012): “La imaginación sostenible: culturas y crisis económica en la España actual”. En *Hispanic Review*, 80 (4), 535-555.
- Moreno-Caballud, Luis (2013): “Desbordamientos culturales en torno al 15-M. The 15-M movement in its cultural context”. En *Teknokultura*, 10 (1), 101-130.
- Moreno-Caballud, Luis (2014): “Cuando cualquiera escribe. Procesos democratizadores de la cultura escrita en la crisis de la Cultura de la Transición española”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15 (1-2), 13-36.
- Moreno Zambrano, Valentina; Gifreu-castells, Arnau (2016): “Aproximación al potencial colaborativo de la narrativa documental interactiva en los procesos de cambio social”. En: *Cultura, lenguaje y representación. Revista de estudios culturales de la Universidad Jaume I*, XV, 153-169
- Muñoz Molina, Antonio (2013): *Todo lo que era sólido*. Barcelona: Seix Barral.
- Murray, Janet (1999): *Hamlet on the Holdeck: The Fututre od Narrative in Cyberspace*. Cambridge: MIT Press.

- Nash, Kate (2017): “i-docs and the documentary tradition: exploring questions of engagement”. En Aston, Judith; Gaudenzi, Sandra; Rose, Mady (eds.): *i-docs. The Evolving Practices of Interactive Documentary*, London & New York: Wallflower Press, 9-25.
- Nash, Kate; Hight, Craig; Summerhayes, Catherine (2014): *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses*. London: Palgrave Macmillan.
- Nichols, Bill (1983): “The voice of documentary”. En Aitken, Ian (2012): *Documentary Film (II)*, New York: Routledge, 185-200.
- Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós. (Traducción del original *Representing Reality* (1991) por Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte).
- Nichols, Bill (2001): *Introduction to Documentary*. Bloomington IN: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2010): *Introduction to Documentary*. 2ª Ed. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Nieto, Jorge (2006): *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Nora, Pierre (1997): *Les Lieux de mémoire*, tome I. Francia: Quarto Gallimard
- Nünning, Ansgar (Coord.) (2005): *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*. Stuttgart: J.B. Metzler
- Ortega, José (2012): Conferencia y presentación de su película en la Universidad de Murcia. Dipsonible online: <https://www.youtube.com/watch?v=kFgYV4dXT9w> [última visita 19/07/18]
- Ortega, Maria Luisa (2005): “Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación”. En Torreiro, Casimiro; Cerdán, Josetxo (eds.): *Documental y vanguardia*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ortega, Maria Luisa (2009): “De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina”. En García López, Sonia; Gómez Vaquero, Laura (eds.): *Piedra, papel, tijera: el collage en el cine documental*, Madrid: 8 y medio, libros de cine. 101-129.
- Ovejero Lucas, Félix (2013): *¿Idiotas o ciudadanos? El 15-M y la teoría de la democracia*. Barcelona: Montesinos.
- Páez; Javaloy; Wlodarczyk; Espelt; Rimé (2013): “El movimiento 15-M: sus acciones como rituales, compartir social, creencias, valores y emociones”. En Revista de Psicología social, 28 (1), 19-33.
- Parada, Arturo (2017): “Tradiciones, transiciones y transgresiones: la crisis en España vista como problema cultural”. En Mecke, Junkerjürgen, Pöppel (eds.): *Discursos*

de la crisis, respuestas de la cultura española ante los nuevos desafíos, Madrid: Iberoamericana, 67-86.

Paranaguá, Paulo Antonio (2003): *Cine documental en América Latina*, Madrid: Cátedra.

Pastor Verdú, Jaime (2006): “Los movimientos sociales. De la crítica de la modernidad a la denuncia de la globalización”. En *Intervención Psicosocial*, 15 (2), 133-147. Disponible Online: <http://scielo.isciii.es/pdf/inter/v15n2/v15n2a02.pdf> [última visita 27/11/18]

Peña-López, Ismael; Congosto, Mariluz; Aragón, Pablo (2014): “Spanish Indignados and the evolution of the 15M movement on Twitter: toward networked para-institutions”. En *Journal of Spanish Cultural Studies*, Special issue, 15 (1-2), 189-216.

Peña-López; Congosto; Aragón (2014): “Spanish Indignados and the evolution of the 15M movement on Twitter: towards networked para-institutions”. En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, Special issue, 15 (1-2), 89-216.

Plantinga, Carl (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press.

Plantinga, Carl (2005): “What a documentary is, after all”. En Aitken, Ian (2012): *Documentary Film (II)*, New York: Routledge, 255-274.

Porton, Richard (2013): “Hybridising Documentary. Between Fiction and Non-Fiction”. En Ritzer, Ivo; Schulze, Peter W. (eds.): *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flow*, Marburg: Schüren Verlag, 314-336

Prieto Serrano, David (2013): “Libre Te quiero. El 15M y Madrid en la mirada de Basilio Martín Patino”. En *Bifurcaciones*, Disponible online: <http://www.bifurcaciones.cl/2013/01/libre-te-quiero> [última visita 20/02/18].

Rancière, Jacques (2000): “Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales”. En *Estudios Audiovisuales*, 7 (5), 82-89 (Traducido del original por David García Casado). Disponible online: http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/05_ranciere.pdf [última visita 07/07/17]

Rancière, Jacques (2000): *Le partage du sensible, esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-éditions.

Rancière, Jacques (2003a): *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes.

Rancière, Jacques (2003b): “Die Geschichtlichkeit des Films”. En Hohenberger, Eva: *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin: Vorwerk8, 230-246.

Rancière, Jacques (2005): *La haine de la démocratie*. Paris: La fabrique

- Rancière, Jacques (2006): *Política, policía, democracia*. Santiago: LOM Ediciones (Traducción del original (1998) por María Emilia Tijoux)
- Rancière, Jacques (2008): *Ist Kunst widerständig*. Berlin: Merve Verlag (Traducido al alemán por Frank Ruda und Jan Völker).
- Rancière, Jacques (2011): *Las distancias del cine*. Pontevedra: Ellago Ediciones
- Rancière, Jacques (2012): *Und das Kino geht weiter*. Berlin: August Verlag (Traducido del original por Julian Radlmaier)
- Rancière, Jacques (2013): “El poder del cine político, militante, ‘de izquierdas’, entrevista a Jacques Rancière”. En *Cinema Comparat/ive Cinema*, I (2), 9-17.
- Rancières, Jacques (2010): *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manatíal (Traducido del original (2008) por Ariel Dilon).
- Rivero Jiménez, Borja (2013): “Nuevos movimientos sociales en el Estado Español: Una Visión desde los Principios del Aprendizaje Dialógico”. En: *RIMCIS-International and Multidisciplinary Journal of Social Sciences*, 2 (3), 273–296.
- Rodríguez, Clemencia (2001): *Fissures in the Mediascape*. Cresskill, New Jersey: Hamptom Press.
- Rodríguez, Emmanuel (2013): *Hipótesis democracia. Quince tesis para la revolución anunciada*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Rodríguez Villasante, Tomás (2006): *Desbordes creativos: estilos y estrategias para la transformación social*, Madrid: La catarata.
- RTVE (2011): “Los rescoldos del movimiento 15-M en Sol”. En RTVE Web (13/06/11). Disponible online: <http://www.rtve.es/fotogalerias/rescoldos-del-movimiento-15m-sol/76375/> [última visita 19/ 09/ 18].
- Saavedra Llamas, Marta; Zamora, Marta de Miguel (2016): *Tendencias en el ecosistema mediático*, Madrid: Dykinson.
- Sampedro, Victor; Lobera, Josep (2014): “The spanish 15-M Movement: a consensual dissent”. En *Journal of Spanish Cultural Studies*, Special issue, 15 (1-2), 61–80.
- Schanze, Helmut (2010): “Film/Fernsehen/Medien/Wissenschaft”. En Schaudig, Michael: *Strategien der Filmanalyse – reloaded -*. München: Diskurs Film Verlag.
- Schefer, Raquel (2016): “The return of the newsreel (2011-2016) in contemporary cinematic representations of the political event”. En *Cinema Comparat/ive Cinema*, IV (9), 61-70.
- Schmidt, Siegfried J. (2003): “Medienkulturwissenschaft”. En Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (eds.): *Konzepte der Kulturwissenschaften, theoretische Grundlagen-Ansätze-Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler. 351-370

- Schmitt-Lauber, Brigitta (2007): “Das qualitative Interview oder: Die Kunst des Reden-Lassens”. En: Göttisch, Silke; Lehmann, Albrecht (eds.): *Methoden der Volkskunde*, Berlin: Reimer, 169-188.
- Sevilla-Buitrago, Álvaro (2015): “Espacialidades indignadas: la producción del espacio público en la #spanishrevolution”. En ACME, 14 (1), 90-103.
- Shapiro, Ann-Louise (1997): “How real is the reality in documentary film” Jill Godmilow, in conversation with Ann-Louise Shapiro. En Aitken, Ian (2012): *Documentary Film (I)*, New York: Routledge, 310-333.
- Solanas, Fernando; Getino, Octavio (1973): *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Stein, Laura (2009): “Introduction to Volume II”. En Stein, Laura; Kidd, Dorothy; Rodríguez, Clemencia (eds.): *Making Our Media. Global Initiatives Toward a Democratic Public Sphere*, New Jersey: Hamptom Press, 1-23.
- Stein, Laura; Kidd, Dorothy; Rodríguez, Clemencia (2009): *Making Our Media. Global Initiatives Toward a Democratic Public Sphere, National and Global Movements for Democratic Communication*. New Jersey: Hamptom Press.
- Stein, Laura; Kidd, Dorothy; Rodríguez, Clemencia (2010): *Making Our Media. Global Initiatives Toward a Democratic Public Sphere, Creating New Communication Spaces*. New Jersey: Hamptom Press.
- Stover, A John (2013): “Framing Social Movements Through Documentary Films”. En SAGE, 12 (4), 56-58. Disponible online: <https://doi.org/10.1177/1536504213511218> [última visita 08/12/18].
- Taibo, Carlos (2011): *Nada será como antes. Sobre el movimiento 15-M*. Madrid: Catarata.
- Torreiro, Casimiro (2017): *Realismo, compromiso, poesía. El cine de Fernando León de Aranoa*. Málaga: Luces de Gálibo.
- Torreiro, Casimiro; Cerdán, Josetxo (eds.) (2005): *Documental y vanguardia*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Tudurí Roldán, Gerardo. I. (2008). *Manifiesto de cine sin autor*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Tudurí Roldán, Gerardo. I. (2014). “Cine sin Autor, la salud imaginaria de la sociedad”. En Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social 9, 309-325. Madrid. Disponible online: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/viewFile/47498/44506> [última visita 30/10/18]
- Tudurí Roldán, Gerardo. I. (2017). “Escritos en torno a cine sin autor. Selección de textos”. En Kamchatka, 9, 397-430.

- Uroskie, Andrew V. (2014): *Between the Black Box and the White Cube*. Chicago: The university of Chicago Press Books.
- Uzelman, Scott. (2011): "Media Commons and the Sad Decline of Indymedia". En *The Communication Review*, 14(4), 279-299.
- Van Dijck, José; Bijsterveld, Karin (2009): *Sound souvenirs: Audio Technologies, Memory and Cultural Practice*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vellegia, Susana (2009): *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires, Altamira.
- Viejo, Raimundo (2011): *Les raons dels indignats*. Barcelona: Pòrtic.
- Vilarós, Teresa (1998): *El mono del desencanto*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Vilaseca, Stephen Luis (2014): "The 15-M movement: formed by and formative of counter-mapping an spatial activism.". En: *Journal of Spanish Cultural Studies*, Special issue, 15 (1-2), 119-139.
- Villarmea Álvarez, Iván (2019). "Víctimas culpables. Retratos colectivos en el cine español de la austeridad". En: *Estudios Culturales Hispánicos* 1. (En preparación).
- Villarmea Álvarez, Iván (2020): "It Could Happen to You. Empathy and Empowerment in Iberian Austerity Cinema". En Austin, Thomas; Koutsourakis, Angelos (eds.), *Cinema of Crisis. Film and Contemporary Europe*. Edimburgo: Edinburgh University Press. (Forthcoming).
- Viota, Paulino (1982): *El cine militante en España durante el franquismo*. México: UNAM, Filmoteca de la UNAM
- Voß, Malte (2015): "Videoaktivismus und soziale Medien. Eine Bestandsaufnahme der Gegenöffentlichkeit durch Video im Internetzeitalter". En Hoffmann, Kay; Wottrisch, Erika (eds.): *Protest-Film-Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen*, München: Richard Boorberg Verlag, 161-173.
- Weber, Thomas (2015): "Gegenöffentlichkeit- Unanschaulich". En Hoffmann, Kay; Wottrisch, Erika (eds.): *Protest-Film-Bewegung. Neue Wege im Dokumentarischen*, München: Richard Boorberg Verlag, 13-24.
- White, Micah (2010): "Clicktivism is Ruining Left Activism". En *The Guardian* (12/08/12), disponible online: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2010/aug/12/clicktivism-ruining-leftist-activism> [última visita: 01/11/18].
- Winston, Brian (1993): "The documentary film as scientific inscription". En Aitken, Ian (2012): *Documentary Film (II)*, New York: Routledge, 406-430.
- Zallo, Ramón (1988): *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Ediciones Akal.

- Zimmermann, Patricia (2000): *States of Emergency: Documentaries, Wars, Democracies*. University of Minnesota.
- Zimmermann, Patricia (2016): *Open Spaces: Openings, Closings, and Thresholds of Independent Public Media*. Minnesota: St. Andrews Press
- Zimmermann, Patricia R. (1995): *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Indiana: Indiana University Press
- Zimmermann, Patricia R; De Michiel, Helen (2018): *Open Space New Media Documentary, A Toolkit for Theory and Practice*. New York: Routledge
- Zimmermann, Patricia; Hudson, Dale (2015): *Thinking Through Digital Media: Transnational Environments and Locative Places*, London: Palgrave Macmillan
- Zutavern, Julia (2015): *Politik des Bewegungsfilm*. Zürich: Schüren Verlag

8.1. Películas y reportajes

- Amador, Alfonso (2011): *Enxaneta*.
- Bollaín, Icíar (2016): *El Olivo*.
- Coixet, Isabel (2013): *Ayer no termina nunca*.
- Cortés, Eduard (2016) *Cerca de tu casa*.
- de la Iglesia, Alex (2011): *La chispa de la vida* 2011.
- del Castillo, Juan Miguel (2015): *Techo y comida*.
- Días de cine (La2) (27/05/11) *El cine documental a raíz del 15-M en Sol y en otros lugares en España*. Disponible online: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/dias-de-cine/dias-cine-cine-documental-raiz-del-15-sol-otros-lugares-espana/1112887/> (27/05/11) [última visita: 05/03/19].
- Ewell, Audrey; Aites, Aaron (2013): *99%: The occupy Wall Street Collaborative Film*
- Faus, Pau (2016): *Alcaldessa*.
- García León, Víctor (2017): *Selfie*.
- García del Pino, Virginia (2017): *La décima carta*.
- Gatlif, Tony (2012): *Indignez-Vous*
- George, Sylvain:
- (2010) *Qu'ils reposent en révolte*
- (2011) *Les éclats (Ma gueule, ma révolte, mon nom)*
- (2018) *Paris est une fête*
- Hermanos Riahi (2013): *Rebellion*

Herranz, Jon (2012): *La plataforma*.

Kossakowsky, Viktor y 32 estudiantes (2013): *Demonstration*.

Lacuesta, Isaki (2014): *Murieron por encima de sus posibilidades*.

Lemcke, Max (2011): *5 metros cuadrados*.

León de Aranoa, Fernando (2016): *Política, manual de instrucciones*.

Martín Patino, Basilio

(1973): *Canciones para después de una guerra*.

(1968): *Paseo por los letreros de Madrid*.

(1969): *Del amor y otras soledades*.

(1987): *Madrid*.

(2002): *Octavia*.

Noujaim Jehane (2013): *The square*

Ogilvie Corey (2013): *Occupy: The Movie* (\$3)

Pérez Cáceres, Manuel (2015): *Metamorphosis*

Ripper Velcrow (2013): *Occupy Love*

Rosales, Jaime (2007): *La soledad*.

Ruttman, Walter (1927): *Sinfonía de una gran ciudad*.

Sabini, Demian (2011): *Terrados*.

Sánchez Marcos, Erika (2014): *Mai es tan fosc*

Sánchez, Alfonso (2012): *El mundo es nuestro*.

Stefano Savona (2011): *Tahrir*